

GAVAGAI

revista interdisciplinar de humanidades

ISSN 2358-0666

• G A

V A G

A I •

Vol 11, n.2 2024



GAVAGAI

ERECHIM

Vol. 11, n. 2, 2024

ISSN 2358-0666

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA/DIRECCIÓN POSTAL/MAILING ADDRESS

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim
Gavagai - Revista Interdisciplinar de Humanidades
ERS 135 - Km 72, 200, Caixa Postal 764,
Erechim - RS
CEP 99700-970

E-mail: gavagairevistainterdisciplinar@gmail.com

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

G281 Gavagai: revista interdisciplinar de humanidades [recurso eletrônico]. / [Editor chefe Fernando Vojniak ; Editores executivos Adriana Richit, Alexandre Paulo Loro, Jeferson Santos Araújo, Thiago Ingrassia]. – v.11, n.2. ([ago./dez.] 2024). – Erechim, RS: Universidade Federal da Fronteira Sul, 2024.

ISSN: 2358-0666.

Semestral.

Inclui bibliografia.

1. Humanidades - Periódicos. 2. Ciências sociais. 3. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. I. Vojniak, Fernando. II. Richit, Adriana. III. Loro, Alexandre Paulo. IV. Araújo, Jeferson Santos. V. Ingrassia, Thiago. VI. Título.

CDD: 300

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Bibliotecas – UFFS
Vanusa Maciel
CRB - 14/1478

GAVAGAI - REVISTA INTERDISCIPLINAR DE HUMANIDADES
Erechim, v11, n2, 2024
ISSN 2358-0666

EDITOR-CHEFE / EDITOR JEFE / EDITOR-IN-CHIEF

Fernando Vojniak

Universidade Federal da Fronteira Sul,
Campus Chapecó (UFFS)

EDITORES EXECUTIVOS / EDITORES EJECUTIVOS / EXECUTIVE EDITORS

Adriana Richit

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim (UFFS)

Alexandre Paulo Loro

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Chapecó (UFFS)

Jeferson Santos Araújo

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Chapecó (UFFS)

Thiago Ingrassia

Universidade Federal da Fronteira Sul, Campus Erechim (UFFS)

CONSELHO EDITORIAL / CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

- Gaya Makaran - Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
María Maneiro - Universidad de Buenos Aires (UBA)
Simone da Silva Ribeiro Gomes - Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)
Atilio Butturi Jr. - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Bianca Salazar Guizzo - Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)
Carla Soares - Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ)
Daniela Marzola Fialho - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Décio Rigatti - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)/UNIRITTER
Durval Muniz Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Eliana de Barros Monteiro - Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF)
Elio Trusian - Università Degli Studi Di Roma La Sapienza (Itália)
Fábio Luis Lopes da Silva - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Feliz S. Karasek - Instituto de Desenvolvimento Cultural (IDC)
Gizele Zanotto - Universidade de Passo Fundo (UPF)
José Alves de Freitas Neto - Universidade de Campinas (UNICAMP)
Kanavillil Rajagopalan - Universidade de Campinas (UNICAMP)
Margareth Rago - Universidade de Campinas (UNICAMP)
Maria Antonia de Souza - Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)/Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)
Maria Bernadete Ramos Flores - Universidade de General de Santa Catarina (UFSC)
Natália Pietra Méndez - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Nelson G. Gomes - Universidade de Brasília (UnB)
Patrícia Graciela da Rocha - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)
Patricia Moura Pinho - Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
Paula Corrêa Henning - Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Pedro de Souza - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Rafael José dos Santos - Universidade de Caxias do Sul (UCS)
Rafael Werner Lopes - Instituto de Desenvolvimento Cultural (IDC)
Raul Antelo - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Ricardo André Ferreira Martins - Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)
Rodrigo Santos de Oliveira - Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Rosângela Pedralli - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Suzana G. Albornoz - Universidade Federal do Rio Grande (FURG)
Viviane Castro Camozzato - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS)

DIAGRAMAÇÃO E CAPA / DIAGRAMACIÓN Y TAPA / LAYOUT AND COVER

AGEBOX PUBLICIDADE

IMAGEM DE CAPA / IMAGEN DE TAPA / COVER IMAGE

Giuliana Santana - AGEBOX

REVISÃO / REVISIÓN / REVISION

Araceli Pimentel Godinho

SUMÁRIO/ÍNDICE/CONTENTS

APRESENTAÇÃO	08
ARTE INTERATIVA, TECNOLOGIAS E EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS MULTIMODAIS: O QUE DIZEM OS ESTUDOS? Priscila Raquel Tedesco da Costa Trevisan Elisangela Gisele do Carmo Gisele Maria Schwartz	13
CORPOS CIRCENSES: EDUCAÇÃO E A POTÊNCIA DO DEVIR Gláucia Andreza Kronbauer	42
A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA EXPERIMENTAL E A ARTE CONTEMPORÂNEA Vinícius José Franqueto	64
ETNOGRAFIA E OS SENTIDOS: UMA ETNOGRAFIA MULTISSENSORIAL DA FESTA DE SÃO BENEDITO DE CURAÇÁ, BAHIA Gabriela Fernandes Gomes Cauê Krüger	83
PISA DA UVA E VINDIMA: IDENTIDADE, PATRIMÔNIO E PERFORMANCE NAS NARRATIVAS TURÍSTICAS DA COLONIZAÇÃO ITALIANA EM BENTO GONÇALVES. Cristiane Bertoco Cauê Krüger	128
ROBERTÃO, ARTISTA E MASCARADO: REFLEXÕES SOBRE ARTE E OBJETOS Pâmella Ribeiro Ignácio Dayana Zdebsky de Cordova	155
PANORAMA DO JORNALISMO CATARINENSE: TRANSFORMAÇÕES DA IMPRENSA ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1960 Thiago Cinti Bassoni Santana	176

APRESENTAÇÃO

Cauê Kruger¹
Paulo Ricardo Müller²

Em “Palavras-Chave”, o sociólogo galês Raymond Williams (2007) apresenta um interessante mapeamento conceitual das valências históricas de diversos conceitos fundamentais às ciências sociais. Entre eles, figura a noção de arte. Desde o século XIII, o termo pode referir-se a qualquer tipo de habilidade. Sentidos mais específicos de arte, entretanto, oscilaram ao longo do tempo. No período medieval, as “artes liberais” compreendiam a gramática, a lógica, a retórica, a aritmética, a geometria, a música e a astronomia; a partir do final do século XVII, o termo passou a referir-se a pintura, desenho, gravura e escultura e, na sequência, às “belas artes”. Em meados do século XIX, com a distinção moderna entre ciência e arte, o artista passou a distinguir-se do cientista, mas também do artesão, dos trabalhadores técnicos, industriais, operários e, em aproximação com a vanguarda, esforçava-se por distanciar-se dos burgueses. Vê-se que a noção de Arte (em abstrato e com letra maiúscula) é, assim, fruto do século XIX, efeito do estabelecimento de fronteiras com outros conceitos (como estética e cultura) e, também, resultado de transformações sociais modernas, especialmente da evolução da técnica, da ampla divisão do trabalho e da produção capitalista de mercadorias. Tal contexto gera:

[...] uma especialização defensiva de certas habilidades e propósitos, que passaram a designar-se as artes ou as humanidades, nas quais as formas de uso e de intenção gerais que não estavam determinadas pela troca imediata podiam ao menos tornar-se conceitualmente abstratas. Essa é a base formal da distinção entre arte e indústria, e entre belas-artes e artes-úteis (estas últimas adquiririam, por fim, um novo termo especializado em Tecnologia) (Williams, 2007, p. 62).

Da noção de “arte” teria, então, derivado a noção de “ofício”, o qual é frequentemente aplicado aos fazeres acadêmicos nas Ciências Humanas. São exemplos disso a concepção da sociologia como uma forma de arte (Nisbet, 2000) e de artesanato (Mills, 2009); da antropologia como ofício (Cardoso de Oliveira, 2006) e como “educação da atenção” (Ingold, 2016); do ofício de historiador (Bloch, 2001) e da pesquisa histórica como leitura de documentos e do próprio tempo “a contrapelo” (Benjamin,

1 Doutor em Sociologia e Antropologia (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (ranteira SulUNICAMP), Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É professor da Especialização em Antropologia Cultural e da Licenciatura e do Bacharelado em Ciências Sociais da PUCPR. Professor colaborador do Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR.

2 Doutor (UFRGS) e mestre (Unicamp) em Antropologia Social, bacharel em Ciências Sociais (UFRGS). Professor do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) e do domínio comum e específico do curso de Ciências Sociais do Campus Erechim da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).

1985). Nesse sentido, o tema deste dossiê – “Artes interativas, interações artísticas” – abraça a ideia de que, ao se fazer pesquisa em qualquer área das Ciências Humanas, se está praticando ou minimamente dialogando com algum tipo de “arte”, em seu sentido mais radical, ou seja, como algo que expressa habilidades e técnicas, o que Turner (1982) sintetizou sob o conceito de *performance*.

O presente dossiê resulta de um esforço de articulação entre a pesquisa em Ciências Humanas – entendida como área interdisciplinar conformada por áreas de saber consolidadas tais como antropologia, história, sociologia, educação – e a pesquisa no campo das Artes. Ainda que se possa conceber uma grande área de interesse constituída classicamente como “artes e humanidades” (Silva, 2005), as configurações institucionais predominantes principalmente nas universidades e agências de fomento separam esses campos, frequentemente objetificando a arte para as Ciências Humanas – sob o escrutínio de perspectivas disciplinares (sociologia da arte, antropologia da arte, história da arte) – e instrumentalizando as Ciências Humanas para a arte –, produzindo um rol de conceitos e metodologias disponíveis para uso, tais como a etnografia, a pesquisa historiográfica, as análises de discurso e de conteúdo, abordagens das novas tecnologias digitais, etc. (Foster, 1995). Esse cenário tende a reificar a oposição entre abordagens “contextualistas” das Ciências Sociais, preocupadas em situar as obras, artistas, a instituição e o público segundo elementos estruturantes como lugar, tempo, estruturas institucionais, formas de recrutamento, treinamento, patronato, etc.; e a perspectiva “internalista” das humanidades, que enfatiza a análise de “elementos formais: técnicas e meios utilizados, conteúdo das imagens ou linguagem, influências estéticas de obras criadas na mesma tradição ou similar” (Zolberg, 2006).

O propósito da presente chamada foi acolher propostas de (i) estudos da arte envolvendo artistas, diferentes mídias, suportes e linguagens, processos criativos e/ou articulações institucionais; (ii) reflexões e propostas de colaborações e experimentações interdisciplinares envolvendo arte, antropologia e outras áreas das Ciências Humanas em suas múltiplas possibilidades, fluxos e intercâmbios; (iii) apropriações e usos de abordagens etnográficas e/ou participativas feitas por artistas, cientistas, educadores e pesquisadores das Ciências Humanas. A partir disso, pudemos captar contribuições que têm por objetivo enfatizar reflexões contemporâneas fundadas em trânsitos disciplinares, em experimentações epistemológicas e metodológicas que tensionam saberes e fazeres estabelecidos.

Os artigos que compõem o dossiê são reflexo dessa diversidade temática e metodológica. Apresentam perspectivas sociológicas, antropológicas e históricas sobre fenômenos artísticos plurais, do circo ao cinema, das festividades e rituais populares à arte digital e interativa. Abrindo o dossiê, o artigo ARTE INTERATIVA, TECNOLOGIAS E EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS MULTIMODAIS: O QUE DIZEM OS ESTUDOS?, de Priscila Trevisan, Elisângela do Carmo e Gisele Schwartz, foi resultado de uma pesquisa de revisão sistemática segundo o método *Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses* (PRISMA), realizada no Portal Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O resultado foi um universo de 67 artigos, analisados segundo os critérios: tecnologias utilizadas na Arte Interativa; interfaces e experiências do usuário e aplicações em contextos

específicos. A autora destaca a característica da arte interativa em criar experiências sensoriais multimodais. A combinação de som, luz e movimento em experiências imersivas estimula os sentidos e é capaz de engajar o público de maneira profunda, reconfigurando espaços e procedimentos tradicionais de exposição e mediação. Ao transbordar as fronteiras do mundo físico, valer-se de jogos, sons, recursos digitais e virtuais, a arte interativa estimula a criatividade e a participação ativa, e pode se tornar uma ferramenta importante para a aprendizagem ou mesmo para a promoção de saúde e bem-estar.

Interações e participação social também são o centro das reflexões sobre a construção social, via educação e técnica, do corpo circense, como nos explica Gláucia Kronbauer, em *CORPOS CIRCENSES: EDUCAÇÃO E A POTÊNCIA DO DEVER*. A autora argumenta que o aprendizado da linguagem corporal circense não dirige os sujeitos univocamente para a valorização de sua estética ou de uma ética profissional e mercadológica, mas sim a formas de articulação do corpo com o contexto social e histórico em que a linguagem circense se expressa. Isso fica demonstrado a partir da análise de três contextos diferentes: o da Europa Ocidental na Idade Média a partir da descrição da *grotesquerie* por Bakhtin; o da Revolução Industrial nos países anglo-saxões a partir da dimensão burlesca das *performances* de Charles Chaplin; e o da União Soviética e a incorporação do treinamento corporal circense pelo teatro como forma de promover uma arte revolucionária.

Vinícius Franqueto, em *A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA EXPERIMENTAL E A ARTE CONTEMPORÂNEA*, parte da análise da historicidade do cinema de Jacques Rancière para analisar o curta-metragem experimental de mesmo nome do artigo (“A João Guimarães Rosa”), resultado de uma disciplina prática ministrada por Roberto Santos na graduação em cinema da Escola de Comunicação e Artes da USP em 1966 e 1967. o autor propõe uma espécie de história social da obra, ao reconstruir o contexto e a especificidade da produção original (em fotofilme, com animação realizada por Marcello Tassara de fotografias de *Maureen Bisilliat*) e refletir, a seguir, sobre as ressignificações do curta-metragem seja na exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat* feita pelo Instituto Moreira Salles em 2020, seja ao considerar novas modulações desses materiais em *sites* e plataformas da internet.

O artigo *ETNOGRAFIA E OS SENTIDOS: UMA ETNOGRAFIA MULTISSENSORIAL DA FESTA DE SÃO BENEDITO DE CURAÇÁ, BAHIA*, de Gabriela Gomes e Cauê Krüger, apresenta uma pesquisa de etnografia multissensorial em que a observação participante e a elaboração de um documentário constituíram elementos fundamentais no processo de investigação e estabelecimento de relações com a comunidade de Curaçá em torno da Festa de São Benedito e a tradicional Marujada local. Ainda que não constitua expressão mais numerosa dessa festa, difundida em outras localidades em todo o país, o artigo articula pesquisa bibliográfica, etnografia, sonoridades e imagens em uma articulação envolvente e emotiva, capaz de suplementar os limites sensoriais da narrativa textual tradicional.

Também influenciados pela proposta da etnografia multissensorial, em *PISA DA UVA E VINDIMA: IDENTIDADE, PATRIMÔNIO E PERFORMANCE NAS NAR-*

RATIVAS TURÍSTICAS DA COLONIZAÇÃO ITALIANA EM BENTO GONÇALVES, Cristiane Bertoco e Cauê Krüger abordam a transformação da experiência de algumas famílias tradicionais de origem italiana, na configuração de uma experiência turística que mobiliza memória, narrativa e experiências vivenciais da colheita e do processamento de uvas vitivinícolas na região de Bento Gonçalves (RS). A ênfase da pesquisa recai na multissensorialidade como caminho para a articulação entre a noção de *performance*, experiência turística e patrimônio cultural imaterial, uma vez que esse procedimento já não é mais aplicado na cadeia produtiva atual. A reprodução da colheita, a culinária, a musicalidade e as danças, bem como a própria pisa da uva, configuram *performances* e experiências turísticas que reencenam a tensão entre o urbano e o rural, o tradicional e o moderno, e configuram atos de transferência com potencial de formatar identidades, memórias e patrimônios locais.

Já em ROBERTÃO, ARTISTA E MASCARADO: REFLEXÕES SOBRE ARTE E OBJETOS, Pamela Ignacio e Dayana de Cordova mostram como a agência de um artesão de máscaras nas Cavalhadas de Pirenópolis (GO), que celebram a festa do Divino Espírito Santo, também pode operar como plataforma para a emergência de múltiplas *personas* à medida que as máscaras, bem como outros artefatos por ele confeccionados, são utilizadas não apenas como adornos ou disfarces, mas como expressões de uma “entidade distribuída”, valendo-se do conceito cunhado por Alfred Gell, pelos diferentes corpos que encenam a cerimônia.

Esperamos que a leitura deste dossiê seja provocadora de novas reflexões e perspectivas de análise da arte, seja como um campo ou mercado simbólico, seja como manifestação identitária individual e coletiva, seja como *performance* situada. Os artigos foram assim dispostos para justamente incentivar um olhar descentralizador da arte, colocando-a em relações ecológicas com diferentes coletivos humanos e não humanos, contextos socioculturais, artistas e públicos, bem como em diálogo com as Ciências Humanas não apenas em sua configuração institucional e disciplinar, mas como um amplo esforço de compreensão da atuação humana cotidiana (Turner, 1982) no mundo contemporâneo.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. 3. ed. São Paulo: Paralelo 15, 2006.

FOSTER, Hal. The artist as ethnographer. In: MARCUS, George.; MEYERS, Fred

R. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. California: University of California Press, 1995.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, v. 39, n. 3, p. 404-411, 2016.

MILLS, Charles W. *Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

NISBET, Robert. A sociologia como forma de arte. *Revista Plural*, São Paulo, p. 111-130, 2000.

SILVA, Rubens A. da. Entre artes e ciências: a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. *Horizontes Antropológicos*, v. 11, n. 24, 2005.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

WILLIAMS, Raymond. Arte. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Senac, 2006.

ARTE INTERATIVA, TECNOLOGIAS E EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS MULTIMODAIS: O QUE DIZEM OS ESTUDOS?

Priscila Raquel Tedesco da Costa Trevisan¹

Elisângela Gisele do Carmo²

Gisele Maria Schwartz³

Resumo: Esta pesquisa objetivou investigar a produção de estudos abordando as aplicações tecnológicas na arte interativa, destacando seu impacto na experiência artística e foi desenvolvida por meio de revisão sistemática, realizada no Portal Periódicos CAPES. Os dados foram analisados por meio de Análise de Conteúdo, definindo-se três categorias *a priori*: 1- Tecnologias Utilizadas na Arte Interativa; 2- Interfaces e Experiências do Usuário; 3- Aplicações em Contextos Específicos. Os resultados apontam que a aplicação de recursos tecnológicos no contexto artístico amplifica a multiplicidade e a riqueza do fazer e do usufruto artístico, com base na interatividade. A interação ativa modifica a própria natureza da obra de arte, ao desafiar as convenções de autoria e participação, redefinindo o processo criativo, moldando-se e transformando-se, com base nas respostas dos espectadores como coautores, criando uma experiência única e mutável. Os estudos apontaram o êxito da aplicação da arte interativa nos setores da educação, transformando os processos de ensino e aprendizagem; na área da saúde, melhorando o bem-estar e auxiliando na reabilitação; e no entretenimento, contribuindo significativamente para a qualidade de vida, diversão e socialização.

Palavras-chave: arte; interação; tecnologias.

1. INTRODUÇÃO

A arte é uma ferramenta que alavanca o desenvolvimento de aspectos educativos, emocionais, sociais e culturais importantes na percepção de uma vida mais qualitativa. De acordo com Villar-Cavieles e Castro (2023), a arte expõe diferentes representações, entre elas, corporais, linguísticas, manuais e sensoriais, nas quais se projetam diversi-

1 Licenciatura em Educação Física (FESC). Mestre e Doutora em Ciências da Motricidade (UNESP). Docente do Curso de Dança, Conservatório Municipal Cacilda Becker - Pirassununga-SP e na Educação Básica - Araras-SP. Membro da Royal Academy of Dance. Laboratório de Estudos do Lazer (LEL/GERE/UFU). E-mail: priscilalel28@gmail.com ORCID: 0000-0002-9411-752X

2 Graduada em Gerontologia (UFSCar). Licenciatura em Pedagogia (Unicesumar). Mestre em Ciências da Motricidade (UNESP). Doutora em Desenvolvimento Humano e Tecnologias (UNESP). Laboratório de Estudos do Lazer (LEL/GERE/UFU) e Laboratório de Envelhecimento e Estilo de Vida Saudável (LAEVVS). E-mail:elisangela.gisele@unesp.br ORCID: 0000-0001-9567-1883

3 Livre Docente (UNESP). Licenciatura em Educação Física (USP). Professora aposentada (UNESP). Membro do Laboratório de Estudos do Lazer (LEL/GERE/UFU), do Centro de Estudos de Desenvolvimento do Desporto Noronha Feio (CEDD-NF), do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades da Dança (GPAD/UFMS). E-mail: gisele.schwartz@unesp.br ORCID: 0000-0003-1599-5314

dades culturais, tradições, criatividade e, portanto, apresenta um papel fundamental em toda sociedade.

Também são salutares as reflexões de como o entorno artístico pode incentivar o pensamento criativo, contribuir para se desenvolver destrezas, inibir ou incentivar a expressão de emoções ou da percepção de significados. Por esse motivo, as ferramentas e procedimentos utilizados na criação artística também são importantes e precisam ser considerados. Oliveira (2023) ressalta que o aprimoramento dos recursos tecnológicos, sobretudo, com a popularização da Inteligência Artificial (IA), pode-se notar uma evolução dos objetos técnicos disponíveis, contribuindo para a criação de formas artísticas inusitadas e de novas realidades políticas, sociais e econômicas relacionadas com a arte.

As tecnologias estão transformando realidades, impulsionando avanços e trazendo novas possibilidades. Através da arte, o ser humano expressa anseios, necessidades, sentimentos e ideias, motivando mudanças e despertando novos significados. Com os avanços tecnológicos e a gama de recursos disponíveis, a sociedade está se transformando significativamente. Esses adventos ativam novas formas de expressão, incluindo experimentações artísticas interativas em dança, música, teatro, canto, pintura, fotografia e outras linguagens artísticas.

Algumas propostas são destacadas por sua interatividade artista-espectador-recursos-estética e, para tanto, utilizam linguagens artísticas de formas diferenciadas. A arte interativa é um campo dinâmico que une tecnologia, arte e ciência para criar experiências imersivas e envolventes (Fiordelmondo *et al.*, 2023).

Nesse contexto, os espectadores deixam de ser observadores passivos e se tornam participantes ativos no processo artístico. A arte interativa envolve a participação tanto do artista quanto do espectador, que é incitado a interagir com o artista, podendo transformar ou recriar a obra.

A arte interativa aproxima artista e público, promovendo uma experiência construtiva, imersiva, de cocriação, engajamento, interatividade e criatividade, democratizando as criações artísticas. O público se torna parte integrante da arte não apenas um receptor. A interação entre o público e a obra de arte mediada por tecnologias como realidade virtual (RV), IA e sensores, ampliam as possibilidades de expressão artística, transformando a maneira de percepção e experimentação da arte (Silva, 2021).

A evolução da arte interativa transformou a experiência artística, tornando-a mais dinâmica e participativa. Segundo Candy e Ferguson (2014), a arte interativa vai além da visualidade estática, envolvendo os espectadores de maneira imersiva e sensorial. Diferente da arte convencional, que é predominantemente visual e estática, a arte interativa exige participação ativa, frequentemente envolvendo múltiplos sentidos.

Os espectadores não apenas observam, mas também tocam, movem-se e interagem com as obras de arte, criando uma experiência multifacetada, a qual é única para cada indivíduo (Candy; Ferguson, 2014). Esta dinâmica participativa é amplificada pelo uso de tecnologias emergentes, como a RV e a realidade aumentada (RA).

A RV permite que os espectadores imerjam em mundos totalmente virtuais, proporcionando interações com elementos digitais de formas inconcebíveis no ambiente físico (Oliva; Bidarra, 2022). Em contraste, a RA combina elementos virtuais com o

ambiente real, criando uma fusão inovadora de real e digital. Essas tecnologias expandem as fronteiras criativas da arte e oferecem novas maneiras para os espectadores interagirem e se engajarem com as obras de forma mais profunda e envolvente.

Apesar das inúmeras possibilidades de uso desses recursos tecnológicos nas artes interativas, ainda não estão claros seus impactos ou as formas de resignificação nas diversas modalidades artísticas. Isso merece atenção nos estudos da área. Tais apontamentos incitam reflexões importantes a serem apreendidas no meio acadêmico, trazendo inquietudes ainda a serem analisadas, as quais instigaram o desenvolvimento do presente estudo. Desta forma, este estudo teve por objetivo explorar a produção de estudos abordando as aplicações tecnológicas na arte interativa, destacando seu impacto na experiência artística como um todo.

2. MÉTODO

A pesquisa consistiu em uma revisão sistemática, conduzida com método *Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses* (PRISMA), realizada no Portal Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A investigação foi realizada, por meio de duas buscas na referida base, com o intuito de ampliar os dados, aplicando a *string* de busca: “arte interativa” OR “interactive art” AND “arte digital interativa” OR “interactive digital art”.

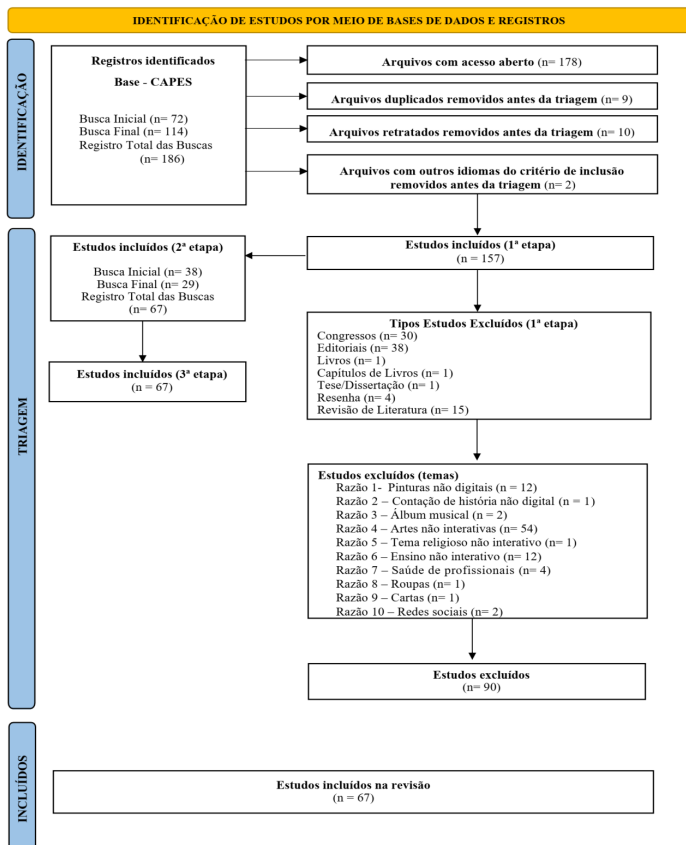
Os critérios de inclusão definidos foram: a) artigos revisados por pares com acesso aberto; b) publicação 2019-2024 e c) idiomas: português e inglês. E os critérios de exclusão: a) artigos duplicados e sinalizados como *retracted*; b) editoriais; c) artigos que não abordassem a temática.

Dois juízes independentes selecionaram os estudos com base em critérios estabelecidos para garantir precisão e consistência. Os resultados foram analisados usando elementos da análise de conteúdo de Bardin (2016), que contém três etapas: pré-análise, exploração e codificação, e tratamento e interpretação dos resultados. Para a presente análise, foram consideradas três categorias definidas *a priori*: (1) tecnologias utilizadas na arte interativa; (2) interfaces e experiências do usuário; (3) aplicações em contextos específicos.

3. RESULTADOS

Dos 186 estudos recuperados nas bases de dados, 67 foram selecionados após a aplicação dos critérios de inclusão, conforme mostrado no fluxograma de seleção. A tabela 1 apresenta os estudos selecionados.

Figura 1 – Fluxograma PRISMA da seleção dos estudos



Fonte: elaborado pelas autoras (2024), a partir de Page *et al.* (2021).

Tabela 1 – Características dos estudos elegíveis

AUTOR (ES); ANO	ÁREA	OBJETIVO(S)	MÉTODOS	RESULTADOS	CONCLUSÕES
Chen (2024)	Arte interativa e arquitetura.	Investigar o impacto da arte digital na percepção e experiência do usuário.	Análise de simulações digitais de espaços arquitetônicos.	Melhoria no aumento na satisfação do usuário.	A arte aprimora a percepção e a experiência do usuário.
Ren (2024)	Arte interativa e arquitetura.	Integrar arte digital interativa em projetos arquitetônicos.	Estudo de caso, avaliação e percepção do usuário.	A arte enriquece ambientes arquitetônicos.	Novas possibilidades para design de interiores.
Sun; Liu; Teng (2024)	IA e arteterapia.	Aprimorar arteterapia com IA.	Estudo de caso, protótipos de IA, questionários, medidas clínicas.	IA complementa a terapia humana.	Expansão das possibilidades da arteterapia.
Weiwei; Bo (2024)	Arte interativa e arquitetura.	Integrar arte digital interativa em arquitetura.	Estudo de caso, simulação, prototipagem	Arte digital influencia a percepção do espaço	Cria interiores inovadores e personalizados
Zhang; Xie (2024)	Arte interativa, IA e design tipográfico.	IA para criar fontes de arte interativas.	Algoritmo com a interface interativa.	Fontes personalizadas com base em estilos artísticos.	Novas ferramentas para design tipográfico.
Clark Fookes (2023)	Experiências artísticas interdisciplinares.	Explorar experiências artísticas interdisciplinares.	Reflexão narrativa, análise de processos criativos.	Equilíbrio entre liberdade criativa e orientação pedagógica.	Importância de considerar o design e a pedagogia em projetos artísticos.
Chen (2023)	Arte interativa e peças teatrais.	Analisar o uso de enquadramento no Zoom.	Análise de performance, identificação de dispositivos.	Adaptar elementos visuais e sonoros para criar uma ilusão de espaço teatral.	Limitações e possibilidades do positivas no teatro digital.
Eun; Kim; Kim (2023)	Jogo Séri o e IA.	Desenvolver jogo sério em IA para estímulo físico e cognitivo de pessoas idosas.	Gamificação, ajuste de dificuldade no jogo.	Alta aceitação, melhorias em curto prazo.	Modelo positivo para pessoas idosas.
Fiordelmondo et al. (2023)	Arte interativa e documentação.	Desenvolver a gestão da arte interativa em multimídia.	Análise de políticas, estudo de caso, mapeamento.	Melhor documentação e preservação de multimídia.	Desafios de propriedade intelectual.

Fioretti <i>et al.</i> (2023)	Arte interativa e pinturas murais.	Identificar e mapear os pigmentos em pinturas murais do século X.	Fotogrametria digital. Processamento de imagens 3D.	Técnicas não-invasivas são eficazes para caracterização e documentação de pinturas murais.	Eficaz para preservação de pinturas murais antigas.
Huang; Jiang (2023)	Arte interativa e TVC.	Analisar a transformação dos processos criativos, em TVC.	Estudo de caso, pesquisa de campo, análise de dados.	Contribui para a preservação e divulgação do patrimônio.	Oferece novas possibilidades criativas e levanta questões sobre autoria e preservação cultural.
Leung <i>et al.</i> (2023)	Arte interativa e teatro educacional.	Desenvolver e avaliar intervenção em teatro participativo para médicos residentes em reumatologia.	Estudo qualitativo com intervenção teatral participativa, análise de grupos focais.	Melhoria da compreensão, empatia e comunicação entre médico e paciente.	Ferramenta promissora para a comunicação médico-paciente.
Mantzou; Bitsikas; Floros (2023)	Arte interativa e patrimônio cultural.	Propor experiência museológica dinâmica, interativa e personalizada.	Coleta de histórias, criação de aplicativo móvel, instalação interativa.	Museu híbrido conecta o patrimônio cultural com a paisagem urbana e oferece experiências personalizadas.	Integração de arte e tecnologias digitais integra arte, museu e espaço urbano.
Miller (2023)	Arte interativa e desenho.	Compreender percepções sobre o envelhecimento por desenhos.	Estudo qualitativo com desenho e análise temática reflexiva.	Representação do envelhecimento como período de oportunidades; ILPI vista como local prazeroso.	Desenho é eficaz para explorar percepções sobre envelhecimento.
Alqudah (2023)	Arte interativa e engajamento.	Analisar interações do usuário com arte interativa digital.	Coleta e análise de dados simulados.	Interações ampliadas com frequência na arte.	Insights positivos sobre comportamento do usuário, interação, engajamento e preferências.
Nie; Yu; Bao (2023)	Arte interativa e IHC.	Desenvolver sistemas de interação para analisar preferências visuais.	Design e simulação de cenas; avaliação da satisfação do público.	Melhoria na experiência artística.	Tecnologia pode transformar a comunicação artística e a experiência do público.
Pantaleo (2023)	Arte interativa e leitura.	Investigar como crianças interpretam técnicas de ilustração em livros quase sem palavras.	Observação em sala de aula.	Crianças entendem emoções e ações nas ilustrações e criam narrativas.	Livros interativos estimulam a imaginação e linguagem visual.
Peng; Chen (2023)	Arte interativa, IHC, IoT e exposições.	Criar espaços artísticos interativos com IoT.	Sistemas IoT, análise de dados, avaliação da experiência.	Maior participação, imersão personalizada.	IoT enriquece exposições, porém requer mais estudos sobre IHC.

Fioretti et al. (2023)	Arte interativa e	Revalorizar arte inútil e explorar a democratização digital.	Análise de um projeto, estudo de caso.	Potencial positivo dos projetos colaborativos.	Arte considerada inútil tem valor significativo; projetos colaborativos democratizam o acesso.
Huang; Jiang (2023)	pinturas murais.	Identificar e mapear os pigmentos em pinturas murais do século X.	Fotogrametria digital. Processamento de imagens 3D.	Técnicas não-invasivas são eficazes para caracterização e documentação de pinturas murais.	Eficaz para preservação de pinturas murais antigas.
Leung et al. (2023)	Arte interativa e TVC.	Analisar a transformação dos processos criativos, em TVC.	Estudo de caso, pesquisa de campo, análise de dados.	Contribui para a preservação e divulgação do patrimônio.	Oferece novas possibilidades criativas e levanta questões sobre autoria e preservação cultural.
Mantzou; Bitsikas; Floros (2023)	Arte interativa e teatro educacional.	Desenvolver e avaliar intervenção em teatro participativo para médicos residentes em reumatologia.	Estudo qualitativo com intervenção teatral participativa, análise de grupos focais.	Melhoria da compreensão, empatia e comunicação entre médico e paciente.	Ferramenta promissora para a comunicação médico-paciente.
Miller (2023)	Arte interativa e patrimônio cultural.	Propor experiência museológica dinâmica, interativa e personalizada.	Coleta de histórias, criação de aplicativo móvel, instalação interativa.	Museu híbrido conecta o patrimônio cultural com a paisagem urbana e oferece experiências personalizadas.	Integração de arte e tecnologias digitais integra arte, museu e espaço urbano.
Alqudah (2023)	Arte interativa e desenho.	Compreender percepções sobre o envelhecimento por desenhos.	Estudo qualitativo com desenho e análise temática reflexiva.	Representação do envelhecimento como período de oportunidades; ILPI vista como local prazeroso.	Desenho é eficaz para explorar percepções sobre envelhecimento.
Pantaleo (2023)	Arte interativa e engajamento.	Analisar interações do usuário com arte interativa digital.	Coleta e análise de dados simulados.	Interações ampliadas com frequência na arte.	Insights positivos sobre comportamento do usuário, interação, engajamento e preferências.
Nie; Yu; Bao (2023)	Arte interativa e IHC.	Desenvolver sistemas de interação para analisar preferências visuais.	Design e simulação de cenas; avaliação da satisfação do público.	Melhoria na experiência artística.	Tecnologia pode transformar a comunicação artística e a experiência do público.
Pantaleo (2023)	Arte interativa e leitura.	Investigar como crianças interpretam técnicas de ilustração em livros quase sem palavras.	Observação em sala de aula.	Crianças entendem emoções e ações nas ilustrações e criam narrativas.	Livros interativos estimulam a imaginação e linguagem visual.

Peng; Chen (2023)	Arte interativa, IHC, IoT e exposições.	Criar espaços artísticos interativos com IoT.	Sistemas IoT, análise de dados, avaliação da experiência.	Maior participação, imersão personalizada.	IoT enriquece exposições, porém requer mais estudos sobre IHC.
Trupp et al. (2023)	Arte interativa e bem-estar.	Analisar a arte interativa afeta o bem-estar.	Experimentos online, avaliação de satisfação e estética.	Perceber a estética beneficia o bem-estar.	Arte interativa melhorar o bem-estar.
Cran (2022)	Arte interativa inútil e valorização da arte	Revalorizar arte inútil e explorar a democratização digital.	Análise de um projeto, estudo de caso.	Potencial positivo dos projetos colaborativos.	Arte considerada inútil tem valor significativo; projetos colaborativos democratizam o acesso.
Guo; Wang (2022)	Arte interativa e interfaces móveis.	Aplicar a arte interativa em interfaces de celulares.	Técnicas e aplicações de algoritmos.	Design de interfaces móvel valoriza a arte interativa	Melhor engajamento visual e maior expressão artística.
Guo; Zhang (2022)	Arte interativa e preservação cultural.	Usar arte interativa para proteger culturas tradicionais.	Desenvolvimento de projetos.	Criação de espaços interativos aumenta a conscientização cultural.	Arte interativa é eficaz na preservação cultural e envolve a comunidade.
Hsiao; Shen (2022)	Arte interativa e patrimônio arquitetônico.	Usar tecnologia para preservar o patrimônio arquitetônico.	Desenvolvimento de plataforma, testes de segurança.	Viabilidade da preservação do patrimônio.	Patrimônio digital preservado.
Jaqua et al. (2022)	Storytelling e educação.	Melhorar a comunicação entre estudantes de medicina.	Atividades de storytelling e reflexão escrita.	Habilidades desenvolvidas de comunicação e empatia.	Storytelling é eficaz para o desenvolvimento profissional e melhora a comunicação médico-paciente.
Jyskå; Puura; Turunen (2022)	Arte interativa, RV e ansiedade.	Avaliar o uso de ambientes virtuais interativos para reduzir a ansiedade.	Estudo de caso com RV.	Redução da ansiedade, melhoria do humor.	Ambientes virtuais interativos e arte são eficazes para reduzir a ansiedade.
Karkina et al. (2022)	Arte interativa e ensino de música.	Desenvolver habilidades com atividades digitais.	Implementação e análise de atividades digitais.	Atividades digitais são eficazes, mas é necessário equilibrar com atividades presenciais.	Potencial inovação pedagógica no ensino de música.
Krzyzaniak; Glette (2022)	Arte interativa e engajamento.	Identificar fatores que influenciam o engajamento em arte interativa.	Análise de parâmetros e resposta temporal.	Fatores distintos na arte aumentam o engajamento.	O engajamento foi considerado importante.

Li; Li (2022)	Arte interativa e RV.	Construir sistema de arte interativa em RV.	Desenvolvimento de plataforma e testes de usabilidade.	Sistema funcional enriquece experiências em RV.	Desafios técnicos incluem sincronização e compatibilidade.
Lin; Luo; Liao (2022)	Arte interativa e IoT.	Criar plataforma para arte interativa baseada em IoT.	Desenvolvimento, testes e avaliação da plataforma.	Plataforma funcional com integração de sensores e atuadores.	Facilita a criação de arte interativa e a necessidade de interface intuitiva.
Liu (2022)	Arte interativa e patrimônio cultural.	Proteger e divulgar patrimônio cultural intangível com arte interativa.	Desenvolvimento de plataformas com digitalização de dados.	Aumento da visibilidade e preservação patrimonial.	Tecnologia é essencial para proteção e divulgação.
Macias <i>et al.</i> (2022)	Arte interativa e engenharia.	Refletir sobre o papel do engenheiro na arte digital.	Instalação artística interativa, coleta e análise de feedback.	Discussão sobre responsabilidade social e ética na engenharia.	Arte é uma ferramenta para promover diálogo sobre impacto social e ética na profissão.
McGreevy <i>et al.</i> (2022)	Jogos Sérios e sistemas alimentares futuros.	Explorar futuros alimentares usando jogos sérios.	Exposições de cenários climáticos e simulações de sistemas alimentares.	Identificação de desafios e oportunidades.	Experimentação com futuros alimentares é importante na colaboração transdisciplinar.
Moroni (2022)	Arte interativa e estética.	Verificar os efeitos dos ambientes digitais na arte e estética.	Análise de interações com artefatos digitais, robótica social, IA, IoT, RV, RA.	Novas formas de envolvimento artístico identificadas.	A tecnologia molda a produção artística e futuras experiências estéticas.
Nelson (2022)	Arte interativa e documentário.	Criar um modelo híbrido de cinema.	Ferramentas digitais criam um espetáculo interativo.	Modelo híbrido é potencial para práticas artísticas e acadêmicas.	Documentários interativos oferecem abordagem colaborativa e dinâmica.
Pervolarakis <i>et al.</i> (2022)	Arte interativa e exposições.	Preservar exposições temporárias com arte interativa.	Digitalização 3D e codificação de exposições.	Plataforma eficaz criada para preservação.	Oferece uma solução sustentável para preservar exposições temporárias.
Shen <i>et al.</i> (2022)	Arte interativa e cultura.	Usar o som interativo para promover a cultura tradicional.	Instalação interativa de som em espaços públicos.	Modelo de design de interação sonora contribui na preservação da cultura.	Modelo contribui para a cultura interativa.
Učakar <i>et al.</i> (2022)	Arte interativa e esculturas de madeira.	Preservar e apresentar esculturas de madeira digitalmente.	Fotogrametria, impressão 3D, renderizações fotorrealistas.	Modelos 3D preservam a identidade estrutural das esculturas.	Digitalização em 3D é crucial para preservação do patrimônio em madeira.

Arte interativa e IoT.	Arte interativa e sensores.	Melhorar o design de arte interativa usando sensores inteligentes.	Sensores inteligentes.	Sistema de design preciso e confiável.	Aprimora o <i>design</i> de interfaces, melhorando a experiência do usuário.
Arte interativa e patrimônio cultural.	Proteger e divulgar patrimônio cultural intangível com arte interativa.	Desenvolvimento de plataformas com digitalização de dados.	Aumento da visibilidade e preservação patrimonial.	Tecnologia é essencial para proteção e divulgação.	Ambientes virtuais são promissores para reduzir sintomas de ansiedade e depressão leves a moderados.
Arte interativa e engenharia.	Refletir sobre o papel do engenheiro na arte digital.	Instalação artística interativa, coleta e análise de feedback.	Discussão sobre responsabilidade social e ética na engenharia.	Arte é uma ferramenta para promover diálogo sobre impacto social e ética na profissão.	Combinação de rede e VR oferece novas possibilidades para a arte interativa.
Jogos Sérios e sistemas alimentares futuros.	Explorar futuros alimentares usando jogos sérios.	Exposições de cenários climáticos e simulações de sistemas alimentares.	Identificação de desafios e oportunidades.	Experimentação com futuros alimentares é importante na colaboração transdisciplinar.	Fotografia preserva obras de arte.
Arte interativa e estética.	Verificar os efeitos dos ambientes digitais na arte e estética.	Análise de interações com artefatos digitais, robótica social, IA, IoT, RV, RA.	Novas formas de envolvimento artístico identificadas.	A tecnologia molda a produção artística e futuras experiências estéticas.	IA na arte interativa é eficaz e econômica, necessitando de colaboração interdisciplinar.
Arte interativa e documentário.	Criar um modelo híbrido de cinema.	Ferramentas digitais criam um espetáculo interativo.	Modelo híbrido é potencial para práticas artísticas e acadêmicas.	Documentários interativos oferecem abordagem colaborativa e dinâmica.	Simuladores e projetos físicos melhoram a motivação e o aprendizado.
Arte interativa e exposições.	Preservar exposições temporárias com arte interativa.	Digitalização 3D e codificação de exposições.	Plataforma eficaz criada para preservação.	Oferece uma solução sustentável para preservar exposições temporárias.	Sensores criam experiências artísticas interativas e imersivas.
Arte interativa e cultura.	Usar o som interativo para promover a cultura tradicional.	Instalação interativa de som em espaços públicos.	Modelo de design de interação sonora contribui na preservação da cultura.	Modelo contribui para a cultura interativa.	RV com ambientes naturais é eficaz para melhorar o bem-estar emocional e cognitivo em pessoas idosas.
Arte interativa e esculturas de madeira.	Preservar e apresentar esculturas de madeira digitalmente.	Fotogrametria, impressão 3D, renderizações fotorrealistas.	Modelos 3D preservam a identidade estrutural das esculturas.	Digitalização em 3D é crucial para preservação do patrimônio em madeira.	Sistema permite a materialização do tangível na arte.

Arte interativa e sensores.	Melhorar o design de arte interativa usando sensores inteligentes.	Sensores inteligentes.	Sistema de design preciso e confiável.	Aprimora o design de interfaces, melhorando a experiência do usuário.	Rastreamento ocular é útil para avaliar funções cognitivas em jogos.
Nedelcut; Pop; Nedelcut (2021)	Arte interativa e festivais.	Analisar o impacto de um festival digital.	Questionários pós-evento.	Interesse e satisfação; são destaque para a educação digital interativa.	Festival é valioso para a educação digital e o desenvolvimento de habilidades essenciais.
Seo; Sungkajun; Garcia (2021)	Arte interativa e intergeracionalidade	Melhorar saúde e interação social de pessoas idosas pela arte interativa.	Sessões, questionários pré e pós-estudo, análise qualitativa de vídeos.	Melhoria na percepção de saúde, engajamento positivo.	Programa é eficaz para saúde subjetiva e fortalece laços sociais.
Shen; Yu (2021)	Arte interativa e IA.	Explorar como a IA transforma a criação artística, tornando-a acessível e interativa.	Análise histórica da IA, estudo das tendências atuais.	IA enriquece a criação artística e aproxima tecnologia, arte e pessoas.	IA altera a estética e melhora a experiência interativa na arte.
Song (2021)	Arte interativa e RV.	Explorar como RV e sensores inovam a arte.	Estudo de caso, análise da demanda e viabilidade.	A atenção do público aumentou.	Tecnologia permite a criação de instalações de arte pública dinâmicas e responsivas.
Tikka (2021)	Arte interativa e experiência sensorial.	Explorar como técnicas de monitoramento são usadas em arte interativa.	Análise da instalação interativa, estudo de interações corpo-sensor.	Identificação de valores éticos e experiências interativas únicas.	Integração de arte e tecnologia proporciona experiências sensoriais enriquecedoras.
Adlakha; Chhabra; Shukla (2020)	Gamificação e doenças neurodegenerativas.	Avaliar a eficácia da gamificação na adesão ao tratamento em pacientes com doenças neurodegenerativas.	Estudos de caso com pacientes de Parkinson e outras doenças usando ambientes virtuais e exergames.	A gamificação aumentou a participação e adesão ao tratamento melhorou a mobilidade e funções cognitivas.	A gamificação é eficaz para melhorar memória e atenção em doenças A gamificação é eficaz para melhorar memória e atenção em doenças neurodegenerativas comparado a métodos tradicionais.
Charitonidou (2020)	RV e RA e espaços expositivos.	Explorar como tecnologias de RV e RA influenciam o design de exposições artísticas imersivas.	Análise de casos, estudo das diferenças entre imersão e interatividade.	Tecnologias melhoram a experiência imersiva e interativa.	Tecnologias interativas transformam a experiência artística, mas é necessário balancear imersão e interatividade para criar experiências significativas.

Chang; Hu (2020)	Arte interativa e sensores.	Verificar a aceitação e usabilidade de arte interativa integrada ao serviço de informação.	Coleta de dados, desenvolvimento de dispositivos interativos, pesquisa de aceitação.	Alta aceitação e feedback positivo sobre a experiência interativa.	A arte interativa integrada a serviços de informação é bem recebida e melhora a experiência do usuário.
Corregidor <i>et al.</i> (2020)	Arte interativa e patrimônio cultural	Desenvolver um sistema portátil e de baixo custo para categorização de fotografias.	Uso de LEDs controlado por Arduino e fotografias digitais.	Detalhes como corrosão e arranhões em manuscritos e moedas foram revelados.	Sistema viável em estudos de patrimônio cultural.
Lin; Lin; Yen (2020)	Arte interativa e IoT	Integrar simulação em IoT para investigar comportamentos na arte interativa.	Implementação de simuladores para sensores e atuadores.	Códigos de simulação para aplicações reais funcionam.	Simulação facilita a implementação de aplicativos de IoT.
Novitz (2020)	Arte interativa, videogame e peça teatral.	Examinar a interatividade do jogador em uma adaptação teatral ao videogame.	Análise de adaptação de Hamlet a um jogo digital.	Videogames reimaginam e expandem narrativas clássicas.	Adaptar Hamlet para videogames mostra o potencial da arte interativa para narrativas clássicas.
Luyten <i>et al.</i> (2020)	Arte interativa e ILPI.	Avaliar como pessoas idosas de uma ILPI respondem à instalação de arte interativa.	Observação de interações.	Interações iniciadas por funcionários ou visitantes.	A eficácia da instalação depende do contexto e localização.
Pérez <i>et al.</i> (2020)	Arte interativa e tecidos históricos	Desenvolver métodos para representar e imprimir 3D tecidos históricos de seda.	Modelagem virtual, impressão 3D.	O sistema evita a degradação dos tecidos históricos.	Oferece nova forma de preservar e estudar tecidos históricos.
Rodríguez <i>et al.</i> (2020)	Sala de aula invertida e interatividade	Refletir sobre a sala de aula invertida como ferramenta educacional.	Investigação qualitativa e quantitativa, aplicação de avaliações.	A sala de aula invertida fortalece aprendizagem resiliente e autônoma.	A sala de aula invertida, suportada por TICs, quebra paradigmas educacionais e redesenha o currículo.
Qu (2020)	Arte interativa e locais turísticos.	Analisar a arte como prática de revitalização comunitária.	Avaliação de arte e negócios.	Artes atraem turistas, mas não conectam profundamente com a cultura local.	Artes e negócios locais são cruciais para revitalização, mas o impacto das artes é mais superficial.
Hamer (2019)	Arte interativa e museus.	Explorar o papel da criança como artista criativo.	Análise de práticas curatoriais e design arquitetônico.	Museus como instituições de coleções e participativos.	Engajamentos têm potencial para criar diálogos críticos sobre construções ideológicas.

Papadopoulou (2019)	Arte interativa, tecnologia e educação.	Destacar a importância da produção criativa na organização de projetos escolares.	Uso de tecnologias multimídia, aplicativos de mídia social, produção colaborativa.	Criação de um ambiente de aprendizagem multissensorial e colaborativo.	A arte e a tecnologia transformam a educação e promovem a participação ativa dos alunos.
Shep; Owen (2019)	Arte interativa e arqueologia.	Explorar novas formas de expressão arquivística usando objetos de patrimônio cultural digitalizados.	Algoritmos, impressão 3D e analógica.	Criação de conexões com objetos antigos.	Intervenções digitais transformam biografias digitais.
Smithson (2019)	Arte interativa e documentação de obras de arte	Criar uma tecnologia para a coleta e distribuição de arte.	Pesquisa preliminar, experimentação de recursos.	Identificação de desafios na preservação e documentação de obras de arte.	A colaboração e a experimentação são essenciais para superar os desafios e garantir a acessibilidade futura da arte.
Tonezzi; Guimarães (2019)	Arte interativa e leitura	Explorar como a arte interativa transforma o espectador passivo para ativo.	Análise dos parangolés de Hélio Oiticica, comparação com novas formas de arte.	A arte interativa amplia a participação ativa do espectador.	Tecnologias digitais permitem interação e cocriação, refletindo novas formas de engajamento na arte.

Fonte: elaborada pelas autoras (2024). EEG: Eletroencefalografia. EMG: Eletroencefalografia. IA: Inteligência Artificial. IHC: Interação Humano-Computador. IHR: Interação Humano-Robô. ILPI: Instituição de Longa Permanência. IoT: Internet das Coisas. RA: Realidade Aumentada. RV: Realidade Virtual. TICs: Tecnologias de Informação e Comunicação. TVC: Tecnologia virtual computacional.

A análise dos dados dos estudos revela *insights* significativos sobre tecnologias, interfaces de usuário e aplicações da arte interativa em contextos específicos. Foram identificados os assuntos abordados e seus focos, permitindo a coleta de informações pertinentes para a interpretação dos resultados. Esses resultados foram analisados por sua relevância e contexto, conforme as categorias da metodologia.

Na Categoria 1 – Tecnologias Utilizadas na Arte Interativa, os artigos analisados destacam a diversidade e a inovação tecnológica na arte interativa. O espectador, como plateia, apreciador e/ou participante, pode se tornar parte integrante da obra, influenciando o resultado artístico com suas percepções e interpretações. A multiplicidade de possibilidades na recriação de uma obra é ampliada com diferentes estratégias, técnicas e recursos, incluindo a interação com tecnologias digitais e de comunicação.

Na Categoria 2 – Interfaces e Experiências do Usuário, a maneira como o público interage com a arte desempenha um papel fundamental na definição da experiência estética, sensorial e emocional proporcionada. Nos artigos selecionados são abordadas questões relacionadas às experiências práticas com a arte interativa.

Na Categoria 3 – Aplicações em Contextos Específicos, os estudos revelam que a arte interativa possui uma vasta gama de aplicações, transcendendo galerias e museus e encontrando seu lugar na vida cotidiana.

4. DISCUSSÃO

As potencialidades das artes e do uso adequado das ferramentas tecnológicas são vastamente reconhecidas nas publicações consultadas. A arte, como forma de linguagem, passa por semânticas culturais que podem ser mediadas pelos recursos utilizados e pelos significados atribuídos e que, portanto, se recriam nas experiências e formas de participação.

Entre os artigos selecionados para este estudo destaca-se a utilização de tecnologias (categoria 1) como uma possibilidade na recriação de uma obra, por meio de diferentes estratégias, técnicas e recursos, resultando na interação humana com tecnologias digitais e de comunicação.

Os estudos de Cavalcante e Santos (2021) detalham a utilização de plataformas, como o Arduino na integração de sensores e atuadores, correspondendo aos estudos de Tikka (2021), Peng e Chen (2023), Zhu, Qiu e Miao (2022), os quais utilizaram os mesmos sensores para permitir respostas em tempo real às ações dos espectadores, uma conversa entre o público e a obra, em que os sensores são os intérpretes dessa conversa. Essas tecnologias possibilitam a construção de sistemas interativos que são, tanto esteticamente agradáveis, quanto tecnicamente avançados. Ainda, com relação aos sensores e dispositivos de entrada/saída, os de movimento, são essenciais para capturar e interpretar as interações físicas do público. Os estudos de Peng e Chen (2023) e Tikka (2021) mostram que as câmeras e microfones também são utilizados para criar feedbacks personalizados, ajustando a experiência artística em conformidade com o envolvimento dos espectadores. Este recurso possibilita um diálogo contínuo entre a obra e o público, transformando a arte em uma experiência altamente personalizada e adaptativa.

Essa experiência interativa também incorpora a RV e a RA, expandindo as fronteiras da percepção demonstrando como essas tecnologias ampliam as possibilidades da arte interativa. Ao criar ambientes imersivos, os quais desafiam as percepções tradicionais, a RV e a RA permitem ao público explorar e interagir com a arte de maneiras novas, envolventes e memoráveis. Estudos como os de Charitonidou (2020), bem como os de Li e Li (2022) e Huang e Jiang (2023), descrevem como essas tecnologias sobrepõem elementos digitais à vida real, adicionando camadas de interação e interpretação.

Contudo, sob o crivo das transformações tecnológicas, a arte intensifica relações sociais e culturais, possibilitando modelar acontecimentos entre diferentes localidades, transgredir fronteiras políticas, sociais e culturais. As possibilidades trazidas por esta interação podem ampliar e contribuir com novas construções socioculturais e artísticas. Estas experiências geram inovações que colocam em evidência, entre outras questões, as influências geopolíticas e os critérios para a classificação da arte. Villas Bôas (2011) destaca que mudanças no fazer artístico levaram a outras formas de se fazer arte e atenta para pontos que afetam diferentes dimensões do processo de criação artística, como seu reconhecimento e consagração. Para esta autora, há uma complexidade no debate sobre o universalismo versus diferenças e singularidades da produção artística e cultural que significa uma problemática a ser ainda mais densamente discutida.

A arte interativa é um terreno fértil para a convergência de várias linguagens artísticas, que, ao se misturarem, influenciam e criam experiências que transcendem os limites tradicionais ou convencionais da arte (Savaş; Verwijmeren; Van Lier, 2021). Para

Mardiani *et al.* (2024), com a chegada das tecnologias de IA, RV e RA, amplificaram-se os limites entre físico e digital, oferecendo, especialmente para o campo das artes, as experiências imersivas, capazes de redefinir as noções de espaço e tempo nas práticas artísticas. Para além da criação e da disseminação de algumas modalidades artísticas, a influência dos recursos tecnológicos atuais altera modos de produção e consumo da indústria cultural. Com isto, percebe-se, nos estudos analisados, a ascensão dessas características envolvendo a arte integrativa em jogos, música, literatura, cinema, inclusive como *commodities*, remodelando as estratégias de engajamento e, até mesmo, os negócios envolvendo a arte.

As experiências artísticas se alinham com qualidades estéticas específicas de acordo com a proposta. Neste sentido, na categoria 2 Interfaces e Experiências do Usuário, pode-se destacar, conforme Oliveira (2015), que experienciar refere-se ao ato de viver uma situação e, por meio da arte, experimenta-se uma dimensão estética em diferentes graus de intensidade.

A interatividade sensorial em experiências interativas usa luzes, sons e movimento, criando um ambiente que responde às ações do público. Essa interação ativa não só envolve o público, mas também transforma a obra de arte com base nas respostas dos espectadores, criando uma experiência única, sensorial e mutável, capaz de redefinir os limites da arte, tornando-a mais envolvente e adaptativa e possibilitando ao público ser não apenas um espectador passivo, mas um coautor da obra.

A arte interativa vai além da contemplação, convidando o público a ser parte ativa da criação. O espectador se transforma de observador a cocriador, influenciando e modificando a obra. Esse modelo de coautoria redefine o processo criativo, desafiando as convenções tradicionais de autoria e participação na arte.

A aprendizagem das linguagens artísticas é destacada para o desenvolvimento integral desde a infância, no intuito de buscar a interação com o ambiente, em prol de manifestações de todo o sistema sensorial do indivíduo. Por meio das artes, são destacadas as possibilidades de ensino, aprendizagem e observação do mundo, permeadas por diferentes enfoques, despertando sentidos atrelados ao sistema sensorial, o que, também, contribui para maior entendimento da realidade (Villar-Cavieres; Castro, 2023).

Os estudos mostram resultados positivos com a arte interativa, destacando a estética como um termo recorrente, associado à responsividade, bem-estar, prazer e mediação tecnológica. A experiência estética, sendo o foco da arte, é privilegiada em algumas obras, buscando provocar sensações representativas através de intensa participação sensorial. A arte revela o invisível e atribui sentido a novas composições, constituindo uma experiência do pensamento que potencializa a vida, buscando realização ética e estética (Oliveira, 2015).

Oliveira (2015) ressalta que uma obra interativa exige a participação do espectador na sua construção e constituição. Neste contexto, a autora destaca que as experiências estéticas são provocadas por meio de um processo de exterioridade, um conhecimento que se produz de fora para dentro. A exterioridade é destacada como um ato estético, pois, ao se criar e compor uma obra, atribui-se significado e o próprio significado está no ato de atribuir sentido a algo.

Linguagens artísticas como música, jogos e pintura, refletem a natureza multimodal da interação humana, envolvendo a imersão em múltiplos sentidos, a exploração ativa e passiva do ambiente e a confirmação das expectativas, ao perceber novas informações (Raptis; Kavvetso; Katsini, 2021). A arte interativa, portanto, permite percepções diversificadas. Um aspecto destacado por Oliveira (2015) é a inovação na percepção multissensorial e como uma sensação que passa pelo crivo da interpretação à luz da experiência, sendo que, na ação de perceber por meio da arte interativa, tem-se a possibilidade de acrescentar algo.

No contexto dos jogos, conforme destacado por Redlinger, Glas e Rong (2022), os estímulos cognitivos provocados pelos movimentos oculares impactam a percepção visual e a estimulação sensorial. Nesse cenário, plataformas como o Arduino possibilitam a criação de instalações artísticas que respondem a uma variedade de estímulos físicos.

A importância dessas plataformas na arte interativa é evidenciada por estudos como o de Seo e Lee (2023), por possibilitarem a criação de obras tecnologicamente avançadas e, acessíveis para artistas não especializados em programação. A evolução dos sensores tem permitido uma detecção mais precisa e respostas mais ricas às interações dos usuários. Sensores de toque, câmeras 3D e microfones de alta definição, agora capturam uma gama mais ampla de dados, desde gestos sutis até expressões faciais complexas. Essa integração de sensores avançados em instalações artísticas possibilita uma personalização de uma experiência, mais intuitiva às emoções e aos comportamentos dos espectadores (Chen; Ibrahim, 2023).

A RV e a RA expandem as fronteiras da arte interativa. A RV cria experiências imersivas e narrativas complexas, enquanto a RA sobrepõe elementos digitais ao mundo real, enriquecendo a percepção e interação com a arte (Kim; Lee, 2022). Montero *et al.* (2019) mostram que a RA pode criar experiências artísticas que interagem com o ambiente físico do espectador, adicionando envolvimento e interpretação. A combinação dessas tecnologias com sensores e plataformas interativas evidencia a criação e a experiência artística, ampliando as possibilidades de interação e imersão.

A capacidade de criar experiências sensoriais multimodais é uma das características mais marcantes da arte interativa. As interações que combinam som, luz, e movimento proporcionam uma experiência imersiva, que estimula os sentidos, podendo engajar o público de maneira profunda. De acordo com Podara *et al.* (2021), as instalações que utilizam feedback sensorial em tempo real, podem criar experiências mais impactantes e memoráveis, permitindo uma interação que vai além da simples observação. A arte interativa transforma espectadores em coautores das obras, promove engajamento e oferece uma nova perspectiva para a experiência artística. É nesse sentido que a participação ativa do público pode transformar a percepção da arte e criar um sentido mais profundo de conexão e pertencimento.

Experiências sensoriais multimodais promovidas por meio da arte interativa, possuem um vasto campo de aplicação e são ferramentas poderosas, que podem ser utilizadas em diversas áreas, promovendo sensações que influenciam na percepção e na interação com o ambiente. Podem ser utilizadas em educação, terapia, museus, exposições, entretenimento, marketing, enriquecer o processo de ensino e aprendiza-

gem, promover a promoção da saúde, entre outros. Estas possibilidades puderam ser evidenciadas nos resultados dos artigos selecionados e foram elencadas na categoria 3: Aplicações em Contextos Específicos

A arte interativa se destaca pela integração de diversas linguagens artísticas, como dança, música, jogos e pintura, criando experiências ricas e multifacetadas. Essa diversidade atrai um público variado e oferece múltiplas camadas de interpretação, enriquecendo a experiência artística, como definidos pelos estudos de Charitonidou (2020).

Outras aplicações diversificadas foram indicadas nos estudos de Liu (2022), Kenderdine *et al.* (2021), Fiordelmondo *et al.* (2023), Učakar *et al.* (2022), Pérez *et al.* (2020), o arquivamento de artes em geral (pinturas, esculturas, artes marciais, tecidos históricos) e patrimônios históricos (igrejas, monumentos, museus), com a finalidade de preservação e visualização aprimorada do material, que, com o tempo, perecem e degradam. Além destas, existem setores de marketing nos quais empresas promovem experiências sensoriais em campanhas e ainda em arquitetura, nas quais elementos como iluminação, sons e texturas visam a criar impactos e espaços para experiências únicas.

A capacidade de engajar e envolver elementos artísticos de maneira interativa também é notável em setores, como na educação. Ao promover uma experimentação sensorial interativa por meio de músicas, danças, jogos, pinturas, teatros, estimulam-se vários sentidos de forma simultânea, por meio de atividades práticas, contribuindo para o desenvolvimento de vários aspectos entre os quais os sociais, cognitivos, emocionais, além de incentivar o engajamento na atividade de forma lúdica, inclusiva e criativa. É possível explorar cores, texturas, sons, experiências táteis, colaborativas, movimentos criativos, entre outros, capazes de estimular diferentes habilidades e possibilidades.

O estudo de Seo, Sungkajun e Garcia (2021), de Pantaleo (2023) mostram como metodologias que incorporam arte interativa promovem um aprendizado mais envolvente e significativo, estimulando a criatividade e o pensamento crítico dos alunos. Ainda, no quesito educação modalidade digital, Nedelcuț, Pop, Nedelcuț (2021) mostram o despertar da criatividade com foco educativo, por meio de acesso imersivo de participantes em um Festival.

A capacidade de integrar essas formas de conexão promove experiências artísticas diversificadas, desta forma, o estudo enfatiza a arte interativa como meio de aprendizado engajador e dinâmico. A incorporação de arte interativa em metodologias de ensino, como a sala de aula invertida e a gamificação, tem permitido melhorar a participação dos alunos e facilitar a compreensão de conceitos complexos e a inclusão.

A sala de aula invertida coloca o aluno no centro do processo de aprendizagem, por meio de estratégias ativas e com o apoio das tecnologias, os estudantes se tornam protagonistas de sua própria educação. O professor atua como mediador, em um ambiente de aprendizagem dinâmico e colaborativo, que incentiva a autonomia e o protagonismo dos alunos. Trata-se de uma abordagem pedagógica capaz de promover um aprendizado mais significativo, na qual o espaço é transformado em um ambiente de aprendizagem dinâmico e interativo (Bergmann; Sams, 2020). Este recurso foi

mencionado em um artigo selecionado para esta revisão, sendo associado ao uso das Tecnologias da Informação e Comunicações (TICs), de forma a enfatizar o aprendizado centrado no aluno e na cooperação.

Hui e Wagner (2021) evidenciam como a arte interativa pode ser utilizada para criar experiências educacionais imersivas que estimulam o pensamento crítico e a criatividade. De igual modo, entre os artigos selecionados, as práticas artísticas fomentadas pela interatividade são amplamente salientadas pelo seu potencial criativo, interativo e colaborativo.

Na arte, a interatividade está prevista na relação entre obra e espectador. A interação pode ocorrer por diferentes maneiras e níveis diversificados. Todavia, Oliveira (2015) salienta diferenças entre interatividade e interação. Para a autora, interatividade é um efeito que pode ser produzido por uma obra de arte e possui implicações éticas e estéticas, que podem promover relações entre obra e espectador, capazes de provocar alterações em ambos. A interação almeja ações recíprocas entre obra e espectador, podendo ou não ter a interatividade como efeito, centrando a arte interativa se nas interações possíveis entre a obra, o indivíduo e o meio (Oliveira, 2015).

A presença, a fala, ou um discurso, pode complementar a obra. O espectador tem a oportunidade de interagir com o artista e aprender. A arte pode fazer rir, chorar, irritar, refletir, reagir e trazer em pauta um vasto leque de percepções, criando um ambiente no qual o público pode se envolver de forma ativa, criativa e participativa. Ao promover experiências únicas, a arte interativa assume um grande potencial educativo também no âmbito emocional, o que foi amplamente destacado entre os artigos selecionados para esta pesquisa de revisão.

Ao estimular a criatividade e a participação ativa, a arte pode se tornar uma ferramenta de aprendizagem em diversas áreas, desenvolver habilidades emocionais, cognitivas e sociais em espaços formais e não formais da educação. Entre outros contextos, os artigos evidenciaram o uso de dispositivos digitais, recursos audiovisuais, oficinas interativas, uso de sensores, painéis interativos, estratégias de ensino de forma híbrida, presencial e remota, em espaços diversos.

A arte interativa tem um potencial significativo também para a promoção da saúde e no bem-estar. Entre os artigos selecionados para a presente revisão, foi apontada a atribuição de significados positivos, após experiências com a arte interativa. Estes estudos focalizaram contextos em que a arte e a tecnologia se mostraram eficientes em situações de reabilitação e intervenções terapêuticas, abordando a saúde mental dos pacientes, com resultados positivos na redução da depressão, em propósitos como prevenção de demência, alívio do stress utilizando a musicoterapia, e no uso de jogos para melhorar a memória e a atenção, entre outros.

A aplicação da arte interativa na área da saúde demonstra seu potencial para melhorar o bem-estar e auxiliar na reabilitação. Experiências interativas são utilizadas em terapias e tratamentos como uma abordagem alternativa, muitas vezes mais atraente e motivadora para os pacientes, como uma ferramenta terapêutica, estimulando a mente e o corpo, como abordado no estudo de Adlakha, Chhabra e Shukla (2020).

A percepção de bem-estar também foi elencada nos estudos, demonstrando o viés positivo da arte interativa. O uso de jogos, músicas, práticas interativas, recursos di-

gitais e virtuais foram incentivados na promoção da saúde, inclusive foram tratados aspectos referentes à expressão emocional dos pacientes em terapias e reabilitações. Santana *et al.* (2020) propõem a contação de histórias como uma ferramenta para que o indivíduo compreenda a importância de adotar e promover ações que visem a educação em prol da saúde e da percepção de bem-estar.

Para Araújo, Sanguinetti e Marcelino (2022), o uso de tecnologias, como a robótica e a RV, associado à arte, se faz presente na prática da reabilitação e podem ser efetivos entre populações de todas as faixas etárias. Os recursos tecnológicos encontram viabilidade na reabilitação da saúde física e mental, ao acrescentar um caráter lúdico e divertido, tornando esta utilização engajadora e motivadora para o paciente, podendo alcançar, portanto, benefícios importantes nas intervenções terapêuticas.

A arte interativa pode criar novas oportunidades para o entretenimento. Por apresentar possibilidades lúdicas, criativas e subjetivas, obras e locais nos quais a arte acontece podem ser alterados pelos modos de fruição da arte, transformando obra e local expositivo, em espaço de entretenimento e diversão. Neste sentido, de igual modo, Silveira (2017) destaca que a associação da arte com dispositivos digitais e virtuais pode representar a busca pela imersão na arte, no contexto do entretenimento.

Espaços como museus, teatros, centros de convenções, exposições, parques de diversão e outros, os quais incorporam a arte interativa especialmente com apropriação de elementos interativos e multissensoriais, podem ressignificar e transformar as experiências, tornando-as mais envolventes. O setor de entretenimento contribui significativamente para a qualidade de vida, diversão e socialização, pois proporciona formas inovadoras, envolvendo o público de maneira ativa e promovendo a imersão, interação social e cultural, como afirmado pelo estudo de Qu (2020).

Silveira (2017) salienta que equipamentos como jogos, sensores, óculos e capacetes de RV que, ao serem integrados no desenvolvimento da arte, passam a ser absorvidos neste contexto. Em alguns casos, segundo a mesma autora, a necessidade dos artistas contribui, de forma dialética, até mesmo, para o aprimoramento das próprias tecnologias.

Na tentativa de compreender como as tecnologias digitais podem modificar as sensações, é preciso pensar os modos como este indivíduo se coloca imerso diante da realidade proporcionada pelos dispositivos. Esta sensação de imersão acontece por vias interativas e contribui para pensar a arte contemporânea no campo do entretenimento (Silveira, 2017).

Ao considerar as manifestações da arte intermediada por tecnologias Witt (2017) afirma que a arte divide espaço com os games e estes com a arte e indaga se esta aproximação com o entretenimento valoriza a arte ou beneficia o entretenimento, esteticizando-o. O questionamento de onde começa a arte e termina o entretenimento, ou vice e versa, alavanca uma discussão pertinente no campo da arte, sendo, portanto, relevante e um campo aberto a novas discussões. A arte interativa, impulsionada pela programação, oferece novas formas de expressão artística, permitindo a interação do público e a criação de experiências imersivas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A IA e a RV estão revolucionando a arte, permitindo interações mais profundas entre obras e público, por meio de novas realidades criadas, estimulando os sentidos e desafiando a noção do real, a partir de interações entre indivíduo e computador, robótica e experiência. Destaca-se que os ambientes de RV, especialmente quando imersivos, estimulam a exploração do espaço, por meio de estímulos sensoriais, possibilitando a ruptura com os limites do que é real. As experiências estéticas e sensoriais trazem resultados relevantes a serem investigados no campo da produção artística.

Ademais, a arte interativa torna-se uma ferramenta efetiva também nos processos de ensino e aprendizagem, um meio para promover a expressão emocional, construir saberes e ampliar a cultura. Outro campo relevante destas intervenções é o que se apresenta em prol da recuperação física, ampliando as opções de cuidados de saúde. O entretenimento representa um elemento indissociável da arte e, ao ser intermediado pelas tecnologias, é possível persuadir o público a experimentar realidades distintas, gerando percepções únicas e diferenciadas, fortalecendo o senso de comunidade e conexão entre os participantes.

Como limitações do estudo apontam-se as ocorrências de publicações filtradas com base na utilização dos termos de busca, assim como, a limitação relativa à definição temporal dos estudos. As pesquisas aqui elencadas promovem implicações significativas, haja vista que fornece uma visão abrangente das tendências dos estudos envolvendo a arte interativa e seus impactos sociais. Entretanto, sugerem-se novas investidas para além dos aspectos positivos apontados, com base na preocupação com os aspectos éticos, de direitos autorais e de lacunas ainda inexploradas, aspectos que necessitam novas reflexões, no sentido de amplificar a compreensão aprofundada das relações dinâmicas que se estabelecem a partir dessa instigante temática.

REFERÊNCIAS

ADLAKHA, S.; CHHABRA, D.; SHUKLA, P. Effectiveness of gamification for the rehabilitation of neurodegenerative disorders. *Chaos, Solitons & Fractals*, Amsterdam, v. 140, p. 110192, 2020.

ALQUDAH, A. Data analysis of digital interactive art through information technology. *International Journal of Data and Network Science*, Toronto, v. 7, n. 1, p. 399-404, 2023.

ARAÚJO, T. C. O. S. C.; SANGUINETTI, D. C. M.; MARCELINO, J. F. Q. Uso da tecnologia de reabilitação por terapeutas ocupacionais: uma revisão de escopo. *Research, Society and Development*, Vargem Grande Paulista, v. 11, n. 16, p. 1-15, 2022.

BARDIN, L. *Análise de conteúdo*. Tradução de Luís Antero de Andrade. São Paulo: Edições 70, 2016.

- BERGMANN, J.; SAMS, A. *Sala de Aula Invertida: Uma metodologia ativa de aprendizagem*. Rio de Janeiro: LTC, 2020.
- CABEZOS-BERNAL, P. M.; RODRIGUEZ-NAVRARO, P.; GIL-PIQUERAS, T. Documenting paintings with gigapixel photography. *Journal of Imaging*, Basel, v. 7, n. 8, p. 156, 2021.
- CANDY, L.; FERGUSON, S. (Ed.). *Interactive experience in the digital age: Evaluating new art practice*. Cham: *Springer Science & Business Media*, 2014.
- CAO, Y.; HAN, Z.; KONG, R.; ZHANG, C.; XIE, Q. Technical composition and creation of interactive installation art works under the background of artificial intelligence. *Mathematical Problems in Engineering*, New York, v. 2021, n. 1, p. 7227416, 2021.
- CAVALCANTE, M. A.; SANTOS, E. M. F. Eletrônica Criativa: Uma estratégia metodológica para o Ensino e Aprendizagem de conceitos de eletricidade e/ou eletrônica na modalidade Híbrida de Ensino: Introdução. *Revista Brasileira de Ensino de Física*, São Paulo, v. 43, p. e20210188, 2021.
- CHANG, Yuh-Shihng; HU, Kuo-Jui. Usability evaluation for the integration of library data analysis and an interactive artwork by sensing technology. *Applied Sciences*, Basel, v. 10, n. 21, p. 7499, 2020.
- CHARITONIDOU, M. Interactive art as reflective experience: imagineers and ultra-technologists as interaction designers. *Visual Resources*, London, v. 36, n. 4, p. 382-396, 2020.
- CRAN, R. 'Too beautiful': useless art and the queerly optimistic make your own Brainard Project. *Digital Scholarship in the Humanities*, Oxford, v. 37, n. 1, p. 51-66, 2022.
- CHEN, L. 'Curtains, music and stages' in zoom theatre: framing devices in Coney's Telephone. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, Basel, v. 19, n. 1, p. 27-39, 2023.
- CHEN, S. Exploring the relationship between architectural space perception and user experience in the construction industry using digital art. *Computer-Aided Design & Applications*, Toronto, v. 21, S11, p. 28-41, 2024.
- CHEN, X.; IBRAHIM, Z. A comprehensive study of emotional responses in AI-enhanced interactive installation art. *Sustainability*, Basel, v. 15, n. 22, p. 15830, 2023.
- CLARK-FOOKES, T. Navigating the tension between openness and quality artistic encounters in intermedial experience: a teaching artist's account. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, London, v. 28, n. 4, p. 563-577, 2023.

CORREGIDOR, V.; DIAS, R.; CATARINO, N.; CRUZ, C.; ALVES, L. C.; CRUZ, J. Arduino-controlled Reflectance Transformation Imaging to the study of cultural heritage objects. *SN Applied Sciences*, Cham, v. 2, p. 1-10, 2020.

EUN, Sung-Jong; KIM, Eun Joung; KIM, Jung Yoon. Artificial intelligence-based personalized serious game for enhancing the physical and cognitive abilities of the elderly. *Future Generation Computer Systems*, Amsterdam, v. 141, p. 713-722, 2023.

FIORDELMONDO, A.; RUSSO, A.; PIZZATO, M.; ZECCHINATO, L.; CANAZZA, S. A multilevel dynamic model for documenting, reactivating and preserving interactive multimedia art. *Frontiers in Signal Processing*, Lausanne, v. 3, p. 1183294, 2023.

FIORETTI, G.; TEMPESTA, G.; CAPOTORTO, S.; ERAMO, G. Non-invasive characterization of the wall paintings in the Byzantine Church of Palazzo Simi (Bari, Italy) and Digital Photogrammetric Survey for a Pigment Mapping. *Coatings*, v. 13, n. 6, p. 996, 2023.

GAO, Y. Artistic digital display and analysis of interactive media Wireless Sensor Clusters. *Journal of Sensors*, Basel, v. 2021, n. 1, p. 8098203, 2021.

GUO, J.; WANG, L. Application of style transfer algorithm in interactive art design of mobile phone interface. *Mobile Information Systems*, New York, v. 2022, n. 1, p. 7469090, 2022.

GUO, L.; ZHANG, L. Exploration on the application of new media interactive art to the protection of traditional culture. *Scientific Programming*, New York, v. 2022, n. 1, p. 5418622, 2022.

HAMER, N. The hybrid exhibits of the story museum: the child as creative artist and the limits to hands-on participation. *Museum & Society*, Leicester, v. 17, n. 3, p. 390-403, 2019.

HSIAO, Tsung-Chih; SHEN, S. A study of digital architectural heritage preservation based on blockchain technology. *The Journal of Engineering*, London, v. 2023, n. 1, p. e12213, 2023.

HUANG, K.; JIANG, J. Research and practice on the application of computer virtual technology in arts and crafts nowadays. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, Barcelona, v. 9, n. 1, p. 1-12, 2024.

HUI, A.; WAGNER, C. *Creative and collaborative learning through immersion*. Cham: Springer International Publishing, 2021.

JAQUA, B.; JOHNSON, W.; DANIELS, G.; XI, A. S. Storytelling and written reflection: tools to foster meaning and connection in graduate medical education settings. *Jour-*

nal of Graduate Medical Education, Chicago, v. 1, n. 1, p. 624-627, 2022.

JYSKÄ, I.; PUURA, K.; TURUNEN, M. Therapeutic potential of interactive audio-visual 360-degree virtual reality environments for anxiety reduction—a case study with an abstract art application. *Applied Sciences*, Basel, v. 12, n. 18, p. 9316, 2022.

KALANTARI, S.; BILL XU, T.; MOSTAFAVI, A.; LEE, A.; BARANKEVICH, R.; BOOT, W. R.; CZAJA, S. J. Using a nature-based virtual reality environment for improving mood states and cognitive engagement in older adults: a mixed-method feasibility study. *Innovation in Aging*, Oxford, v. 6, n. 3, p. 1-17, 2022.

KARKINA, S.; FAIZRAKHMANOVA, L.; KAMALOVA, I.; AKBAROVA, G.; KAUR, B. Performance practice in a pandemic: training ensemble skills using E-tivities in music teacher education. *Frontiers in Education*, Lausanne, v. 7, n. 1, p. 1-16, 2022.

KENDERDINE, S.; HIBBERD, L.; SHAW, J. Radical intangibles: materializing the ephemeral. *Museum & Society*, Leicester, v. 19, n. 2, p. 252-272, 2021.

KIM, Y.; LEE, H. Falling in love with virtual reality art: a new perspective on 3D immersive virtual reality for future sustaining art consumption. *International Journal of Human-Computer Interaction*, London, v. 38, n. 4, p. 371-382, 2022.

KREBS, C.; FALKNER, M.; NIKLAUS, J.; PERSELLO, L.; KLÖPPEL, S.; NEF, T.; URWYLER, P. Application of eye tracking in puzzle games for adjunct cognitive markers: pilot observational study in older adults. *JMIR Serious Games*, Toronto, v. 9, n. 1, p. e24151, 2021.

KRZYZANIAK, M.; ERDEM, Ç.; GLETTE, K. What makes interactive art engaging? *Frontiers in Computer Science*, Lausanne, v. 4, p. 859496, 2022.

LEUNG, J.; SOM, A.; MCMORROW, L.; ZICKUHR, L.; WOLBERS, J.; BAIN, K.; FLOOD, J.; BAKER, E. A. Rethinking the difficult patient: formative qualitative study using participatory theater to improve physician-patient communication in rheumatology. *JMIR Formative Research*, Toronto, v. 7, p. e40573, 2023.

LI, S.; LI, J. Construction of interactive virtual reality simulation digital media system based on cross-media resources. *Computational Intelligence and Neuroscience*, New York, v. 2022, n. 1, p. 6419128, 2022.

LIN, Yi-Bing; LUO, H.; LIAO, Chen-Chi. CATtalk: An IoT-based interactive art development platform. *IEEE Access*, New York, v. 10, p. 127754-127769, 2022.

LIN, Yun-Wei; LIN, Yi-Bing; YEN, Tai-Hsiang. Simtalk: simulation of iot applications. *Sensors*, Basel, v. 20, n. 9, p. 2563, 2020.

LIU, J. Digitally protecting and disseminating the intangible cultural heritage in in-

- formation technology era. *Mobile Information Systems*, New York, v. 2022, n. 1, p. 1115655, 2022.
- LUYTEN, T.; BRAUN, S.; VAN HOOREN, S.; WITTE, L. How nursing home residents respond to the interactive art installation 'Morgendauw': a pilot study. *Design for Health*, London, v. 4, n. 2, p. 161-177, 2020.
- MACIAS, M. M.; POHORILY, P.; GUERRERO, J. M.; KRAWAT, D. M. When mental walls lead to physical walls: the US-Mexico border wall, art, and public conversations about the social responsibility of engineering. *Engaging Science, Technology, and Society*, Cambridge (MA), v. 6, p. 142-161, 2020.
- MANTZOU, P.; BITSIKAS, X.; FLOROS, A. Enriching cultural heritage through the integration of art and digital technologies. *Social Sciences*, Basel, v. 12, n. 11, p. 594, 2023.
- MARDIANI, E.; RUKMANA, A. Y.; POETRI, A. L.; NUSWANTORO, P.; UHAI, S. Bibliometric study on the influence of digital technology in the field of arts and culture. *The Eastasouth Journal of Social Science and Humanities*, Jakarta, v. 1, n. 02, p. 58-67, 2024.
- MCGREEVY, S. R.; RUPPRECHT, C. D.; TAMURA, N.; OTA, K.; KOBAYASHI, M.; SPIEGELBERG, M. Learning, playing, and experimenting with critical food futures. *Frontiers in Sustainable Food Systems*, Lausanne, v. 6, p. 909259, 2022.
- MILLER, E. Drawing ageing: using participant-generated drawing to explore older australians expectations and experiences of ageing in a retirement village. *Social Sciences*, Basel, v. 12, n. 1, p. 44, 2023.
- MORONI, A. S. Interatividade, robótica e arte, desde Altamira. *DAT Journal*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 20-30, 2022.
- NEDELCUȚ, N.; POP, C. G.; NEDELCUȚ, A. C. Electro arts, a tool of interactive digital education: a case study. *Review of Artistic Education*, Iasi, v. 1, n. 21, p. 139-148, 2021.
- NELSON, K. The historian is present: live interactive documentary as collaborative history. *Rethinking History*, London, v. 26, n. 3, p. 289-318, 2022.
- NIE, Z.; YU, Y.; BAO, Y. Application of human-computer interaction system based on machine learning algorithm in artistic visual communication. *Soft Computing*, Cham, v. 27, n. 14, p. 10199-10211, 2023.
- NOVITZ, J. 'The time is out of joint': Interactivity and player agency in videogame adaptations of Hamlet. *Arts*, Basel, v. 9, n. 1, p. 122, 2020.

- QU, M. Teshima-from island art to the art island. *Shima*, Exeter, v. 14, n. 2, p. 250-265, 2020.
- OLIVA, R.; BIDARRA, J. Interações entre as linguagens de arte/mídia a partir da RV-Realidade Virtual e RA-Realidade Aumentada. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 94-101, 2022.
- OLIVEIRA, A. M. Potências de agir implicadas na arte interativa. *Visualidades*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 168-193, jul./dez, 2015.
- OLIVEIRA, R. A. M. W. *Humanidades digitais: arte e tecnologia ancestral e contemporânea*. 2023. 182 f., il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023.
- PAGE, M. J.; MCKENZIE, J. E.; BOSSUYT, P. M.; BOUTRON, I.; HOFFMANN, T. C.; MULROW, C. D.; *et al.* The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews. *BMJ*, London, v. 372, n. 71, 2021.
- PANTALEO, S. Kindergarten children's talk about illustration techniques in an almost wordless picture book. *Early Childhood Education Journal*, New York, p. 1-15, 2023.
- PAPADOPOULOU, A. Art, technology, education: Synergy of modes, means, tools of communication. *Education Sciences*, Basel, v. 9, n. 3, p. 237, 2019.
- PENG, X.; CHEN, C. Smart painting exhibitions: utilizing internet of things technology creating interactive art spaces. *EAI Endorsed Transactions on Scalable Information Systems*, Brussels, v. 11, n. 5, 2024.
- PÉREZ, M.; CASANOVA-SALAS, P.; TWRADO, P.; LEÓN, A.; MLADENIC, D.; PORTALÉS, C. From historical silk fabrics to their interactive virtual representation and 3D printing. *Sustainability*, Basel, v. 12, n. 18, p. 7539, 2020.
- PERVOLARAKIS, Z.; AGAPAKIS, A.; XHAKO, A.; ZIDIANAKIS, E.; KATZOURAKIS, A.; EVDAIMON, T.; STEPHANIDIS, C. A method and platform for the preservation of temporary exhibitions. *Heritage*, Basel, v. 5, n. 4, p. 2833-2850, 2022.
- PODARA, A.; GIOMELAKIS, D.; NICOLAOU, C.; MATSIVOLA, M.; KOTSAKIS, R. Digital storytelling in cultural heritage: audience engagement in the interactive documentary new life. *Sustainability*, Basel, v. 13, n. 3, p. 1193, 2021.
- RAPTI, G. E.; KAVVETSOS, G.; KATSINI, C. MuMIA: multimodal interactions to better understand art contexts. *Applied Sciences*, Basel, v. 11, n. 6, p. 2695, 2021.
- REDLINGER, E.; GLAS, B.; RONG, Y. Impact of visual game-like features on cognitive performance in a virtual reality working memory task: within-subjects experiment.

JMIR Serious Games, Toronto, v. 10, n. 2, e35295, 2022.

REN, L. Exploring the decorative innovation of interactive digital art in interior design under the guidance of ecological concepts. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2024.

SANTANA, C. S.; GUIMARÃES, A. C. F.; MILNOR, J.; TEIXEIRA, J. L.; SOUZA, C. T. V. Viver a arte em saúde. *Revista Ciências & Ideias*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 214-225, 2020.

SAVAŞ, E. B.; VERWIJMEREN, T.; VAN LIER, R. Aesthetic experience and creativity in interactive art. *Art & Perception*, Leiden, v. 9, n. 2, p. 167-198, 2021.

SEO, J. H.; SUNGKAJUN, A.; GARCIA, B. Developing the art–technology intergenerational community program for older adults’ health and social connectedness. *Frontiers in Public Health*, Lausanne, v. 9, p. 589589, 2021.

SEO, S. H.; LEE, J. E. Interaction design type in sensor-based media installation artwork. *The Journal of the Convergence on Culture Technology*, Seoul, v. 9, n. 5, p. 747-752, 2023.

SHEN, D.; GUO, H.; YU, L.; YING, J.; SHEN, J.; YING, S.; BAO, D.; WANG, Y. Sound design of guqin culture: interactive art promotes the sustainable development of traditional culture. *Sustainability*, Basel, v. 14, n. 4, p. 2356, 2022.

SHEN, Yan; YU, F. The influence of artificial intelligence on art design in the digital age. *Scientific Programming*, New York, v. 2021, n. 1, p. 4838957, 2021.

SHEP, S. J.; OWEN, R. Unexpected connections: reimagining the nineteenth century through Generative Art. *Open Library of Humanities*, London, v. 5, n. 1, 2019.

SILVA, A. F. Pandemia, museu e virtualidade: a experiência museológica no “novo normal” e a resignificação museal no ambiente virtual. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 29, p. e54, 2021.

SILVA, A. L.; OLIVEIRA, J. P. Percepção espacial e experiência do usuário: uma análise contemporânea. *Revista Brasileira de Arquitetura*, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 45-58, jul. 2023.

SILVEIRA, G. A. Imersão: sensação redimensionada pelas tecnologias digitais na arte contemporânea. In: SANTOS, N. C. (org.). *LABART: pesquisas em arte, ciência e tecnologia*. p. 25-47. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2015.

SMITHSON, G. Experimental and creative approaches to collecting and distributing new media art within regional arts organizations. *Arts*, Basel, v. 8, n. 1, p. 85, 2019.

SONG, S. Research on public art parameterization of interactive installation based on sensor and virtual reality. *Mobile Information Systems*, New York, v. 2021, n. 1, p. 7622308, 2021.

SUN, W.; LIU, Y.; TENG, J. Analysis of the role and effectiveness of artificial intelligence in art therapy. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, London, v. 9, n. 1, 2024.

TIKKA, H. The Body, the threshold, the cut: the aesthetics and ethics of measuring in interactive media art. *Catalyst: Feminism, Theory, Technoscience*, Minneapolis, v. 7, n. 1, p. 1-7, 2021.

TONEZZI, J.; GUIMARÃES, A. Dos parangolés à era digital: o leitor nas artes interativas. *Linha Mestra*, Campinas, v. 13, n. 39, p. 93-99, 2019.

TRUPP, M. D.; BIGNARDI, G.; SPECKER, E.; VESSEL, E. A.; PELOWSKI, M. Who benefits from online art viewing, and how: the role of pleasure, meaningfulness, and trait aesthetic responsiveness in computer-based art interventions for well-being? *Computers in Human Behavior*, Amsterdam, v. 145, p. 107764, 2023.

UČAKAR, A.; STERLE, A.; VUGA, M.; TRČEK PEČAK, T.; TRČEK, D.; AHTIK, J.; KOČEVAR, T. N. 3D digital preservation, presentation, and interpretation of wooden cultural heritage on the example of sculptures of the Forma Viva Kostanjevica na Krki collection. *Applied Sciences*, Basel, v. 12, n. 17, p. 8445, 2022.

VILLAR-CAVIERES, N.; Castro, S. La importância del arte en el desarrollo del niño. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, Lima, v. 7, n. 1, p. 9718-9728, 2023.

VILLAS BÔAS, G. Arte e geopolítica: a lógica das interpretações. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 26, n. 3, p. 487-499, 2011

WANG, Z.; LI, Y.; AN, J.; DONG, W.; LI, H.; MA, H.; ...WANG, G. Effects of restorative environment and presence on anxiety and depression based on interactive virtual reality scenarios. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, Basel, v. 19, n. 13, p. 7878, 2022.

WANG, L.; LUO, J.; LUO, G. Interactive art design and color perception based on the sparse network and the VR System. *Computational Intelligence and Neuroscience*, New York, v. 2022, n. 1, p. 8348632, 2022.

WEIWEI, L.; BO, L. Exploring the integration of architectural environment and environmental color in digital interactive art design for the construction industry. *Computer-Aided Design & Applications*, Pittsburgh, v. 21, S11, p. 42-54, 2024.

WITT, A. Gamearte: diversão e subversão na arte contemporânea. In: SANTOS, N. C. (org.). *LABART: pesquisas em arte, ciência e tecnologia*. p. 67-88. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2015.

ZHANG, F.; XIE, H. Interactive Art Style Font Modeling and Implementation Based on Artificial Intelligence. *Computer-Aided Design & Applications*, Pittsburgh, v. 21, n. 7, p.193-206, 2024.

ZHU, Y.; QIU, T.; MIAO, W. Interactive art design based on intelligent sensors and information fusion technology. *Wireless Communications and Mobile Computing*, New York, v. 2022, n. 1, p. 6777620, 2022.

INTERACTIVE ART, TECHNOLOGIES AND MULTIMODAL SENSORY EXPERIENCES: WHAT DO THE STUDIES SAY?

ABSTRACT : This research aimed to investigate the production of studies addressing technological applications in interactive art, highlighting their impact on the artistic experience. It was developed through a systematic review, carried out on the *Portal Periódicos CAPES*. Data were analyzed by Content Analysis, defining three categories *a priori*: 1- Technologies Used in Interactive Art; 2- User Interfaces and Experiences; 3- Applications in Specific Contexts. Results indicate that the application of technological resources in the artistic context amplifies the multiplicity and richness of artistic creation and enjoyment, based on interactivity. Active interaction modifies the very nature of the work of art, by challenging the conventions of authorship and participation, redefining the creative process, shaping and transforming itself, based on the responses of the spectators as co-authors, creating a unique and changeable experience. The studies indicated the success of the application of interactive art in the education sector, transforming the teaching and learning processes; in the health area, improving well-being and aiding in rehabilitation; and in entertainment, contributing significantly to quality of life, fun and socialization.

Keywords: art; interaction; technologies.

ARTE INTERACTIVO, TECNOLOGÍAS Y EXPERIENCIAS SENSORIALES MULTIMODALES: ¿QUÉ DICEN LOS ESTUDIOS?

RESUMEN: Esta investigación tuvo como objetivo investigar la producción de estudios que abordan aplicaciones tecnológicas en el arte interactivo, destacando su impacto en la experiencia artística y se desarrolló por revisión sistemática, realizada en el Portal Periódicos CAPES. Los datos fueron analizados mediante la técnica de Análisis de Contenido, definiendo *a priori* tres categorías: 1- Tecnologías Utilizadas en el Arte Interactivo; 2- Interfaces y Experiencias de Usuario; 3- Aplicaciones en Contextos Específicos. Los resultados indican que la aplicación de recursos tecnológicos en el contexto artístico amplifica la multiplicidad y riqueza de la práctica y el disfrute artístico, basado en la interactividad. La interacción activa cambia la naturaleza de la obra de arte, al desafiar las convenciones de autoría y participación, redefiniendo el proceso creativo, dándole forma y transformándose, a partir de las respuestas de

los espectadores como coautores de la obra, creando una experiencia. único y cambiante. Los estudios mostraron la aplicación exitosa del arte interactivo en los sectores educativos, transformando los procesos de enseñanza y aprendizaje; en el área de la salud, mejorando el bienestar y colaborando en la rehabilitación; y entretenimiento, contribuyendo significativamente a la calidad de vida, diversión y socialización.

Palabras clave: arte; interacción; tecnologías.

CORPOS CIRCENSES: EDUCAÇÃO E A POTÊNCIA DO DEVIR

Gláucia Andreza Kronbauer¹

RESUMO: A linguagem circense é uma manifestação cultural que tem no corpo seu principal artista. A partir da compreensão do corpo como materialidade da existência humana e instrumento de comunicação, historicamente condicionado, concebemos que os corpos circenses expressam um conjunto de signos representativos das contradições fundantes das sociedades de classes. O objetivo deste trabalho é analisar e discutir os signos ideológicos presentes nos corpos circenses e sua função na educação em diferentes contextos históricos. Para ilustrar nossas discussões, selecionamos três recortes: o grotesco da cultura popular na Idade Média; a linguagem circense e os métodos ginásticos da Europa Industrial do século XIX; e as interlocuções entre o circo e o teatro soviéticos no período da Revolução Socialista.

Palavras-chave: circo; educação do corpo; signos ideológicos; classes sociais.

1. A LINGUAGEM CIRCENSE E O CORPO COMO PRINCÍPIO²

A historiadora circense Ermínia Silva afirma que “Os corpos artísticos sempre foram rizomáticos e realizam antropofagias nos encontros com os variados processos de formação, com os artistas e com os diferentes públicos, cidades e culturas” (Silva, 2022, p. 371). Ela desenvolve suas pesquisas pautada nos atravessamentos falar desses corpos que elaboram sua estética nos encontros.

O circo é uma manifestação cultural que perpassa as sociedades ao longo da história. Suas técnicas não são exclusivas da lona. Podemos assumir que há um circo institucionalizado, que se estrutura na Europa acompanhando os movimentos de industrialização nos séculos XVIII e XIX, e há a linguagem circense, cujas manifestações ocupam rituais, festividades regionais e praças públicas desde os primeiros grupos humanos.

A linguagem circense tem no corpo seu principal artista, que expressa elementos diversos e assume distintos significados nos tempos e espaços em que se manifesta. Por isso, não há como estudá-la sem considerar o corpo como a materialização da consciência, como expressão objetiva da condição humana. “Qual seria a matéria principal do espetáculo de circo? Linguagem, sons, cores, traços e formas dele participam, mas

1 Doutora em Educação. Professora do Departamento de Educação Física da UNICENTRO, Campus Irati, e do Programa de Pós-Graduação em Educação. Coordenadora do Circo em Contextos. E-mail: gkronbauer@unicentro.br.

2 Tomamos emprestado o título de um importante trabalho de Mario Fernando Bolognesi, em que analisa a centralidade do corpo nos espetáculos circenses e as configurações e signos implícitos nesses corpos.

não chegam a ser fundantes. A matriz do circo é o corpo, ora sublime, ora grotesco” (Bolognesi, 2001, p. 103). Seja a sublimidade de suas formas no trapézio, seja a imagem grotesca desproporcional do palhaço, o corpo é o principal meio de comunicação do circo.

Neste texto, partimos de uma concepção de corpo para além daquela fundamentada pelas ciências da natureza. Referimo-nos ao corpo como síntese dialética entre natureza e consciência, como instrumento de expressão da vida, como materialidade da existência. Partimos do princípio de que o corpo é o nosso meio de relação com o ambiente; pelos sentidos experimentamos o mundo e constituímos nossa consciência. Por isso mesmo, em vez de estabelecer uma relação de afastamento e propriedade de um corpo-objeto que pertence a um sujeito, o entendimento é o de uma relação de identidade, de corpo que é sujeito e sujeito que é corpo.

Em *A Ideologia Alemã* (2007), Marx e Engels traduzem quatro momentos indissociáveis, concomitantes e contínuos no processo de constituição da existência humana: um deles trata da relação dos homens com a natureza para atender as necessidades vitais; o outro trata da criação e atendimento de novas necessidades que surgem quando aquelas primeiras são atendidas; o terceiro se tece pela necessidade de reprodução da existência a partir da procriação; e, a seguir, surgem as primeiras e mais arcaicas formas de sociabilidade e cooperação entre os indivíduos. Entra, então, em questão a consciência, inicialmente como simples percepção do mundo sensível e que se materializa na linguagem, advinda “do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens” (Marx; Engels, 2007, p. 34-35). Em todos esses quatro momentos, o sujeito da ação é um corpo-sujeito, como instrumento de transformação. A corporalidade torna o ser humano seu próprio instrumento que, em determinadas condições históricas, criará novos instrumentos como projeção de si, como maximização da sua potência e ampliação da sua capacidade.

Compreendamos, então, o corpo e os gestos corporais também como um instrumento de linguagem, ou, na denominação de Bakhtin, como interação de natureza semiótica: “Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer” (2014, p. 33). E todo instrumento se reveste de sentido ideológico, ou seja, está coberto de representações simbólicas que homens e mulheres elaboram sobre ele a partir da realidade em que estão inseridos.

Mas, como adverte o autor, é importante que se demarque conceitualmente que, nem por isso, o instrumento se torna um signo. Essa separação entre o sentido que determinado grupo social constrói sobre o instrumento, e o instrumento em si é essencial para a compreensão de que esse instrumento pode assumir outros sentidos em outros grupos sociais, uma vez que possui aspectos imanentes, mas também se constrói a partir da relação com a realidade material externa a ele:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. Sem

signos não existe ideologia (Bakhtin, 2014, p. 31).

No caso dos sujeitos de análise deste trabalho, os corpos circenses e os signos neles inscritos, podemos admitir que um mesmo corpo que realiza a mesma ação pode expressar signos distintos, dependendo do contexto em que está inserido. Assim, não é possível analisar a construção simbólica do corpo e de suas técnicas sem considerar a realidade material, a estrutura³ que organiza os grupos sociais.

Desde os primeiros grupamentos humanos está dada a divisão social do trabalho, inicialmente a partir de critérios que se aproximam das condições da natureza, como a força física, e, em seguida, para a divisão na família: “está dada a propriedade, que já tem seu embrião, sua primeira forma, na família, onde a mulher e os filhos são escravos do homem” (Marx; Engels, 2007, p. 36). Uma vez estabelecida a propriedade, torna-se possível separar quantitativa e qualitativamente o trabalho, ou seja, a divisão social do trabalho separa os humanos entre os proprietários e aqueles que, em troca de condições para a manutenção da vida, dispõem sua força de trabalho a serviço dos primeiros. Logo, está configurada a luta de classes, que desvela os distintos interesses correspondentes a esses grupos.

Visto que a linguagem se concretiza nas relações de produção da existência, os signos que nela se materializam exprimem as contradições sociais desse processo. Para Bakhtin, todo signo é ideológico e carrega em si as contradições fundadas em uma sociedade dividida em classes. Numa mesma comunidade semiótica, ou seja, que se utiliza dos mesmos códigos ideológicos de comunicação, “confrontam-se índices de valor contraditórios”, expressão das lutas sociais (Bakhtin, 2014, p. 47).

Outro preceito importante para este trabalho é analisar o corpo como uma construção social que se dá pelos processos de educação. Uma vez que ele se configura como um signo ideológico, sua linguagem é aprendida no seio das relações de produção. O sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (2003) nomeou “técnicas corporais” as formas com que as pessoas, em diferentes tempos e espaços da história, fazem valer-se de seus corpos. Isso significa que as ações corporais, ainda que resultantes de processos físico-biológicos, são condicionadas por histórias de vida e contextos coletivos, ou seja, cada grupo social, e cada sujeito deste grupo, constroem formas próprias de se movimentar, mediadas pela cultura. Para o autor, uma das formas mais significativas de aprendizagem das técnicas corporais se dá pelo processo que denomina de “imitação prestigiosa”: “a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela” (Mauss, 2003, p. 215).

Admitimos, assim, que nem toda a educação, e especificamente a educação do corpo, é um ato intencional e consciente e, por vezes, ela acontece nas relações cotidianas e nas mais diversas atividades humanas, por meio da observação e da imitação do outro. Entre estas, podemos citar a atividade artística como espaço privilegiado de educação. Amplos são os debates sobre a função das expressões artísticas em uma

3 Neste sentido, entendemos a estrutura como a condição material que propicia as formas de produção da existência e, consequentemente, fundamenta as relações sociais que se estabelecem nesse processo.

sociedade. Por um lado, há quem defenda que a arte tem um fim em si mesma, que sua função é ser arte, pura contemplação; por outro lado, há quem concentre esforços em justificar a funcionalidade da arte como distração, ou como educação, ou como instrumento de conscientização, entre outras possibilidades.

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que esses aspectos não são excludentes, mas estão todos incorporados em uma obra. Isso significa que a função educativa de uma determinada manifestação artística, como o circo, por exemplo, não descaracteriza seu valor estético. Como afirma Ernst Fischer: “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (1983, p. 20). Ao mesmo tempo, assimilar elementos da arte aos comportamentos corporais, compreendendo-os como signos ideológicos, amplia as lentes para os processos contraditórios de identificação e afastamento que permitem aos sujeitos sociais perceberem a sua condição limitadora dentro da sociedade de classes e, ao mesmo tempo, um vir a ser que desintegre as relações de poder e exploração.

Ermínia Silva (1966), ao descrever a educação e a transmissão de saberes circenses, trata dos modos de vida em um circo familiar, que pauta sua continuidade nas relações intergeracionais. Também aponta para formas diversas de se aprender a fazer circo que se constroem nos atravessamentos com a dinâmica da vida (Silva, 2022). Mais preocupada com os condicionantes materiais, Kronbauer (2016) discute os engendramentos entre o circo, as novas configurações do trabalho e o Estado brasileiro no surgimento das escolas de circo, fato que modificou o processo de formação dos artistas e ampliou o acesso aos saberes circenses por parte de pessoas “de fora”; ou seja, os processos educativos que envolvem os corpos circenses, sejam eles sujeito ou instrumento, estão entrelaçados com a sociedade de seu tempo.

Neste texto, vamos concentrar nossas discussões na função educativa dos corpos circenses e a linguagem artística a eles inerente, como signos ideológicos disseminadores de valores e comportamentos corporais associados, por vezes, à reprodução do estado das coisas e, outras à potência da transformação. Para tanto, selecionamos três diferentes recortes temporais e espaciais, que se configuram como ilustrações das discussões apresentadas: o grotesco da cultura popular na Idade Média; a linguagem circense e os métodos ginásticos da Europa Industrial do século XIX; e as interlocuções entre o circo e o teatro soviéticos no período da Revolução Socialista. Para analisar os signos expressos nos corpos, utilizamos como fontes pinturas, textos de literatura, filmes de cada época, além de estudos acadêmicos sobre o tema.

A partir dessas considerações, o objetivo deste trabalho é analisar e discutir os signos ideológicos presentes nos corpos circenses e sua função na educação em diferentes contextos históricos.

2. CORPOS GROTESCOS – A CULTURA POPULAR DA IDADE MÉDIA

O primeiro cenário a ser descrito neste texto trata de um recorte temporal na Ida-

de Média, em um período compartilhado por preceitos das sociedades medievais em contradição com o despertar renascentista. Em uma de suas obras mais fascinantes, Bakhtin buscou na cultura popular, no cômico e no grotesco dos teatros de rua, nos espetáculos de variedades das feiras da Idade Média⁴ elementos que influenciaram a obra de François Rabelais (1494-1533). Analisou, entre outros aspectos, conjunto de signos corporais que evidenciavam distinções e contradições sociais, a expressão da luta de classes daquela época.

Esse período histórico foi marcado pelo teocentrismo e a Igreja Católica possuía grande influência sobre os pensamentos e as ações da população. Alma e corpo eram compreendidos de maneira dissociada: a primeira era a expressão imortal da vida, enquanto o segundo era apenas um habitat temporário. Essa dissociação possibilitou o entendimento de que a alma estabelecia a relação com o divino, enquanto o corpo estava associado à impureza mundana. O sofrimento físico e a punição aos prazeres carnavais representavam a redenção da alma. É exemplo o corpo de Cristo torturado e sacrificado na paixão para redimir os pecados da humanidade e que ressurge límpido e purificado para subir aos céus. Por isso, a utilização de penitências físicas como chibatadas, açoites, privação alimentar, cilício, entre outras técnicas de tortura e mortificação eram utilizadas como forma de purificar o corpo (Courtine; Corbin; Vigarello, 2010).

A figura da mulher é ainda mais perigosa, uma vez que a Igreja Católica disseminava a ideia de que foi pelo corpo de Eva que o mal veio ao mundo e que a humanidade perdeu o direito de viver no paraíso. O corpo da mulher incita o homem aos desejos e paixões e é um corpo da desordem, da desobediência, do pecado, enfim, do afastamento de Deus (Courtine; Corbin; Vigarello, 2010). Portanto, cobrir o corpo era uma imposição da moral e religiosa hegemônica.

A miniatura intitulada *Baum des Todes und des Lebens* (“Árvore da Vida e da Morte”, 1481) (Figura 1), do miniaturista alemão Berthold Furtmayr, traz uma importante ilustração sobre as crenças e os valores predominantes naquela época: a cena é dividida pela árvore da vida e da morte. Do lado direito da árvore está Maria, com o corpo coberto, acolhendo a inocência, um crucifixo está preso na árvore sobre seus ombros; do outro lado está Eva, nua, uma caveira pendurada na árvore sobre a cabeça, recebendo o fruto proibido da boca da serpente, oferecendo-o às pessoas sob os olhos atentos de uma entidade representativa do mal. Maria era o exemplo de mulher a ser seguido.

⁴ Em “A Cultura Popular na Idade Média”, Bakhtin analisa as influências populares presentes na obra do escritor François Rabelais (Bakhtin, 2013).



Figura 1 – Baum des Todes und des Lebens, do miniaturista Berthold Furtmayr

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Baum_des_Todes_und_des_Lebens.jpg.

Se a organização social dominante na época estava interessada em manter privilégios e posições hierárquicas, tal ideologia estava presente no corpo coisificado da arte elitista, que elevava, ao nível das ideias, tudo o que segundo a elite era central, puro e superior:

[...] é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. [...] Todos os sinais que denotam o inacabamento, o despreparo desse corpo, são escrupulosamente eliminados, assim como todas as manifestações aparentes de sua vida íntima (Bakhtin, 2013, p. 279).

Mas o que Bakhtin pretendeu descrever em suas análises foram as distintas maneiras encontradas pela arte popular para expressar as contradições de sua época. Cria-se um outro corpo, o corpo popular, exposto, inacabado, incompleto, transmutável, criador de novos modos de vida e organização, o corpo grotesco. O corpo popular da Idade Média e do Renascimento se mostrou palco de resistência aos ditames das elites, espaço para o contraditório, sátira aos costumes da nobreza e às crenças religiosas. A corporificação da vida tornou-se elemento de transgressão dessa ordem.

As obras de literatura cômica *Pantagruel* e *Gargântua*, de Rabelais, satirizam os comportamentos corporais da nobreza e da centralidade a contos e crenças populares. A figura do gigante *Gargântua* (Figura 2), de Paul Gustave Doré (1854), também

expressa o grotesco na obra de Rabelais. Para Bakhtin (2013), os orifícios e prolongamentos corporais no realismo grotesco representam mecanismos de interação com o mundo. O corpo gigante é desproporcional e desajustado ao espaço que ocupa. A língua protuberante sai, ultrapassa, escapa dos limites do rosto e se reuni com outros corpos e com o mundo não corporal. No signo expresso por essa atitude corporal, que traz consigo uma perspectiva popular, ela carrega a possibilidade de transformação, de mudança e de transgressão da ordem social estabelecida.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. [...] O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo (Bakhtin, 2013, p. 17).



Figura 2 – O Gigante Gargântua, gravura de Paul Gustave Doré (1854); os palhaços brasileiros Arrelia, Pimentinha e Piolin (1950)

Fontes: <https://tendimag.com/tag/rabelais/> e <https://mis-sp.org.br/vitrines/a-colecao-circo-no-acervo-mis/>.

Esses elementos estão presentes na teatralidade dos palhaços, como podemos perceber na figura 2, que traz uma cena cômica dos brasileiros Arrelia, Pimentinha e Piolin. O corpo do palhaço é um corpo desajustado, atrapalhado, seus pés são desproporcionais, seu nariz é grande, redondo e vermelho, ele tropeça em seus próprios sapatos ao caminhar e, se para alguns essa configuração é motivo de riso, para muitos provoca repulsa. O palhaço brinca com as fragilidades humanas, ele trabalha com o erro e expõe aquilo que nos esforçamos para esconder. Temos medo de perder, de fracassar, de parecer idiotas, ser objeto de riso. Todas as coisas que morremos de medo de que os outros pensem a respeito de nós constituem o lugar onde o palhaço constrói: “Há uma positividade no erro. O erro não atrapalha ou destrói, mas cria. Uma coisa que não dá certo, pode ser também a oportunidade do surgimento de outra, talvez até então impensada, de transformar as coisas” (Kasper, 2004, p. 63).

3. CORPOS DISSONANTES – SOCIEDADE INDUSTRIAL MODERNA

No segundo recorte temporal, selecionamos o contexto da consolidação do capitalismo industrial, por considerarmos que as transformações oriundas dessa realidade histórica geraram relações sociais singulares, impactando até mesmo em uma nova forma de pensar a atuação do homem e de seu corpo na sociedade.

Com a Revolução Industrial e a introdução das máquinas a vapor, os ideais modernos, a racionalidade, o metodologismo, o individualismo, a ordem e a eficiência transformaram consideravelmente as formas de produção da manufatura e alcançaram as diversas dimensões da vida humana. A partir desses preceitos, é necessário classificar e hierarquizar a vida e, para fins de análise, o corpo é concebido como máquina a ser comandada pelo intelecto, pela razão científica, para fins produtivos (Barbosa; Matos; Costa, 2011).

A tecnologia se desenvolveu rapidamente, aperfeiçoando as máquinas e ampliando a capacidade de produzir bens de consumo. Ao mesmo tempo, criaram-se técnicas que possibilitaram ao corpo gerar mais trabalho produtivo, a partir do conceito de eficiência.

O corpo integra a maquinaria da fábrica, como demonstra um dos filmes mais famosos da história do cinema mundial: *Tempos Modernos* (1936). Com muita comichidade e pitadas uma profunda crítica social, Charles Chaplin interpreta o protagonista, um operário qualquer, cujo corpo precisa adequar seus gestos para o trabalho fabril, mas resiste. Ele não acompanha a velocidade da esteira, seus pés parecem se mexer independentemente do trabalho das mãos, ele cansa e quer, por vezes, dançar (Figura 3).

O gênero burlesco fez rir esses inumeráveis espectadores, pois soube tomar o corpo de seus personagens ao pé da letra, de acordo com um absoluto efeito de sinceridade corporal: a câmera registrava os saltos e cambalhotas dos corpos contra a realidade da vida (Courtine; Corbin; Vigarello, 2009b, p. 488).

Entre as cenas, cita-se o início do filme, em que os trabalhadores são comparados a um rebanho de ovelhas dóceis em direção ao matadouro. Outra, apresenta o protagonista, rodando e sendo arrastado entre as engrenagens da máquina (Figura 3). Outra, ainda, apresenta o protótipo de uma máquina para alimentação dos operários (Figura 3), cujo objetivo era possibilitar que realizassem suas refeições sem parar de trabalhar.

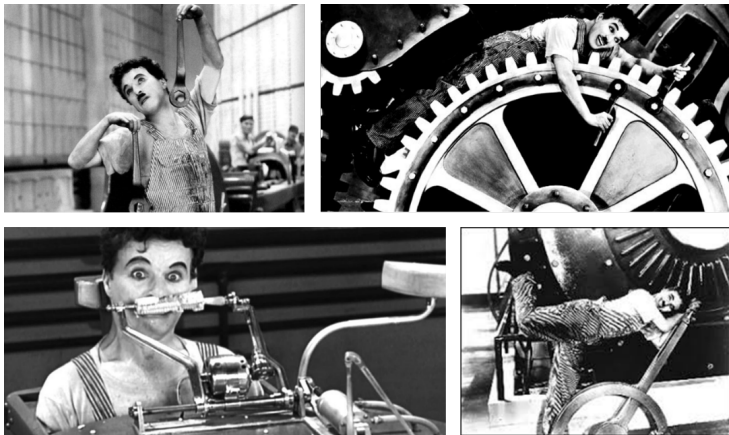


Figura 3 – Cenas de Charles Chaplin no filme “Tempos Modernos” (1936)

Fonte: <https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?phrase=tempos+modernos+t%C3%ADtulo+de+filme>

Nesse cenário, a energia corporal despendida em gestos e movimentos deveria ser mecanicamente orientada para a economia, para o melhor desempenho, para a produção fabril. Por isso, comportamentos corporais que não resultassem em trabalho útil na movimentação do sistema produtivo, como os artistas (acrobatas, saltimbancos, entre outros), por exemplo, não correspondiam aos referentes da época: “Exibiam o que se desejava ocultar e despertavam imagens adormecidas no coração dos homens. Eram dissonantes à sociedade que se afirmava no século XIX” (Soares, 2002, p. 28). Ademais, havia certos padrões de forma e comportamento corporais desejáveis para uma sociedade que se pretendia limpa, eficiente, disciplinada.

Para tanto, fez-se necessária a promoção de uma política para a educação de corpos obedientes, que garantisse a reprodução das condições de classe e que responsabilizasse os indivíduos pela manutenção da sua saúde e, conseqüentemente, do motor da produção industrial. Considerando as condições insalubres e a jornada exaustiva de trabalho, as habitações precárias, os recursos escassos para alimentação e as raras oportunidades de lazer, era importante criar estratégias que mantivessem os operários disciplinados e preocupados em cultivar hábitos saudáveis, para garantir a mão de obra necessária ao sistema produtivo (Herold Jr., 2012; Soares, 2004).

Modificaram-se também os modelos de referência para o corpo feminino. O discurso médico-higienista localiza na instituição familiar o cultivo de bons hábitos de saúde e higiene e, conseqüentemente, a garantia do corpo produtivo necessário à indústria. Nesse cenário, cabiam às mulheres as responsabilidades pela criação dos filhos e pelo cuidado com o marido, sua alimentação, sua educação para a moralidade e os bons costumes, sua higiene. Conforme analisa Carmen Soares (2004), aceitava-se com

brandura a ideia de que quando a casa é harmoniosa, arrumada e limpa, os filhos são bem comportados e a mulher é agradável, o homem não teria a necessidade de nutrir vícios e buscar alegria nas tavernas e cabarés.

Os princípios da pedagogia higienista levaram para as escolas um conjunto de conhecimentos e práticas relacionadas aos cuidados com o corpo e a saúde física e encontraram na ginástica científica uma importante aliada nesse processo. Assim, configurou-se uma Educação Física com papel de educar, racionalizar e disciplinar o funcionamento do corpo (Courtine; Corbin; Vigarello, 2009a). As práticas corporais acrobáticas, características da linguagem circense e presentes em espetáculos populares, nas praças e nas feiras, receberam fundamentação científica e se transformaram em instrumentos de treinamento e fortalecimento corporal (Soares, 2002). Assim, podemos afirmar que os métodos ginásticos, em certa medida, foram fortemente influenciados pela institucionalização das práticas circenses.

A ginástica científica apresentava-se como contraponto aos usos do corpo como entretenimento, como simples espetáculo, pois trazia como princípio a utilidade de gestos e a economia de energia.]...[Desse modo, práticas corporais realizadas nas feiras, nos circos, onde palhaços, acrobatas, gigantes e anões despertavam sentimentos ambíguos de maravilhamento e medo, passavam a ser observadas de perto pelas autoridades (Soares, 2002, p. 23).

Ao mesmo tempo, como afirma Bolognesi (2003, p. 13), o Circo Moderno que se conjecturou com o cavaleiro britânico Philip Astley no final do século XVIII na Europa “desenvolveu a possibilidade de demonstrar a superioridade humana diante dos limites naturais e das imposições sociais da sociedade aristocrática”, principalmente no rígido treinamento corporal dos acrobatas e na dominação de animais. A figura 4 registra uma suntuosa apresentação equestre no Anfiteatro Astley, ilustrada por William Pyne, provavelmente datada do final do século XVIII ou início do século XIX.

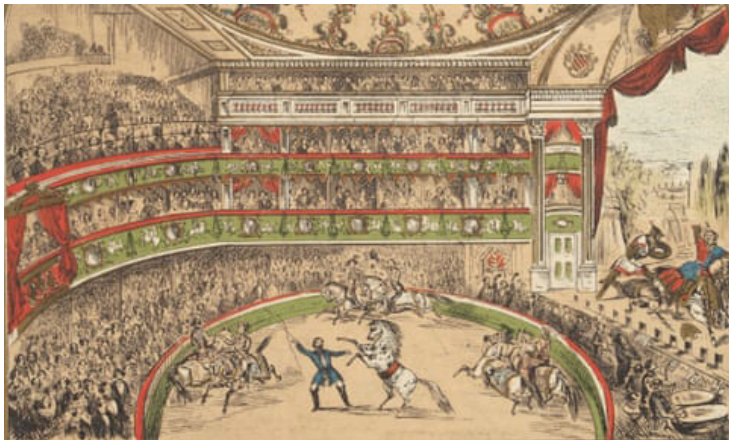


Figura 4 – Apresentação equestre realizada no Anfiteatro Astley, ilustração de William Henry Pyne
Fonte: <http://en.wahooart.com/@/WilliamHenryPyne>.

Cabe mencionar que o cavalo era um símbolo importante do comportamento da aristocracia inglesa. Por mais que a burguesia em ascensão tivesse conquistado recursos e acumulasse grande capital, por vezes seus hábitos cotidianos não coincidiam com sua condição de classe. Por isso, espetáculos cuja centralidade estava em contar histórias, principalmente sobre conquistas heroicas em tempos de conflito, por meio da execução de acrobacias sobre o cavalo, conquistaram espaço entre as atividades artísticas das elites. Esses espetáculos tornavam-se também espaço para aprender comportamentos condizentes ao que se esperava da burguesia em ascensão.

De certa forma, a função do circo se assemelhava as análises sobre o esporte realizadas por Elias e Dunning (1992). Os autores analisam como, ao longo dos tempos, os seres humanos foram se adaptando a mecanismos de controle de comportamento externos, freando pulsões em prol da vida em sociedade. Surgiu a necessidade de se elaborar práticas que permitissem, em tempos e espaços controlados, a externalização de sensações e atitudes cerceadas na vida coletiva, por isso, quanto maiores as restrições, mais diversas as atividades compensatórias. Por exemplo, tanto a caça competitiva quanto o futebol e outros jogos competitivos assumem a possibilidade de uma violência autorizada. Assim, também os corpos circenses ritualizam o espanto, o medo, a euforia, a alegria, a violência, a emoção e podem contribuir para o controle social.

Herold Jr. (2012) discute que as relações que se estabelecem entre a condição corporal e o trabalho na sociedade capitalista não estão restritas à força motriz para a indústria. Se assim fosse, uma vez que o desenvolvimento tecnológico da maquinaria exige cada vez menos a força do trabalhador, educar seu corpo seria desnecessário neste modo de produção. Pautado na reflexão marxista, o autor propõe uma relação não linear entre o trabalho, a luta de classes, e a educação do corpo no sentido de fomentar

atitudes, criar comportamentos e disseminar valores de interesse na manutenção ou na transformação do estado das coisas.

Menos observáveis, mas não menos concretas do que as atividades específicas de trabalho, são as relações sociais e as lutas políticas que colocam as mediações entre corpo, educação e os ampliados embates entre conservar e superar formas históricas de trabalho na sociedade (HEROLD JR., 2012, p. 31).

Nesse caso, enquanto os corpos circenses das pequenas trupes e artistas de rua se mostravam uma ameaça para reprodução das relações de exploração inerentes ao modo de produção capitalista, pois resistiam ao que estava posto, o Circo permanente de Astley, entre outras companhias com organização semelhante, se tornava útil para transmitir valores burgueses como superioridade humana, domínio da natureza e disciplina.

Esse processo também pode ser percebido nas apresentações gímnicas realizadas pelo professor e militar Francisco Amoros, sistematizador da Ginástica Francesa no século XIX, que muito impactou nas formas de se educarem os corpos no Brasil. Ele convidava as pessoas a assistirem séries acrobáticas de seus alunos para que, diferentemente do enredo desinteressado e liberto das apresentações circenses, fosse possível reconhecer a importância do vigor físico para a atendimento das necessidades sociais. Amoros tomou emprestadas diversas técnicas acrobáticas circenses e, introduzindo o discurso da ciência moderna guiada pela utilidade:

A atividade física fora do mundo do trabalho deveria ser útil ao trabalho. A atividade livre e lúdica, encantatória do acrobata devia ser redesenhada no imaginário popular. Em seu lugar, a partir daquele universo gestual, nasceriam as “séries de exercícios físicos”, pensados, exclusivamente, a partir de grupos musculares e de funções orgânicas, a serem aplicados com finalidades específicas, úteis, e não como mero entretenimento (Soares, 2002, p. 24).

No Brasil, esse discurso também prosperou e atento às demandas de sua época, o Circo Chiarini anunciava que em seus espetáculos: “as crianças aprendem mais, observando os surpreendentes trabalhos de todos os artistas [...] os magros ganham carne, e gordos diminuem a gordura corporal” (Circo Chiarini, 1893 *apud* Silva, 2022). Anos mais tarde, nas primeiras décadas do século XX, encontramos em Zeca Floriano, militar, *sportsman*, artista e empresário circense, a corporificação de tantos signos contraditórios. Nascido José Floriano Peixoto, fadado pelas circunstâncias que os vínculos sanguíneos lhe garantiam, Zeca teve sua formação inicial na Academia Militar. Foi atleta e professor de diversas modalidades, como o atletismo, o remo, a luta e a ginástica (Lopes; Ehrenberg, 2020). Ao mesmo tempo, aparece em várias matérias de jornais e revistas da época como um renomado artista, com fortes relações com o grande Circo Spinelli, entre outras companhias circenses da época. Ainda, entre os anos de 1915 e 1916, estreou seu próprio circo, o Pavilhão Floriano (Lopes; Ehrenberg, 2020).

A história de Zeca Floriano, retratada por Daniel Lopes e Mônica Ehrenberg (2020), ilustra as relações de afastamento e complementariedade entre o circo e a ginástica, expondo a potencialidade corporal de síntese dialética de uma sociedade que

se pretendia limpa, disciplinada, ordenada, eficiente, mas impossibilitada de se descolar da inteireza inacabada, imprevisível, incontrollável dos corpos circenses.

4. CORPOS REVOLUCIONÁRIOS – MOSCOU EM CHAMAS E O CIRCO SOVIÉTICO

O terceiro recorte a ser tratado se refere ao circo soviético e sua relação com o teatro no início do século XX, durante os conflitos que levaram à Revolução Socialista de 1917. No final do século XVIII, o inglês Charles Hughes e seu Royal Circus levavam ao palácio real de São Petersburgo o primeiro espetáculo de Circo Moderno de que se tem notícia na Rússia (Bolognesi, 2003). Praticamente um século depois, em 1868, Moscou apresentava o que se acredita ser o primeiro circo de origem russa, construído com trabalho, criação e assimilação de elementos de diversas partes do mundo e que em pouco tempo se tornaria uma companhia fixa chamada Circo de Moscou (Ferreira, 2010). A Rússia na época da pré-revolução socialista era uma nação que dialogava entre a Europa Ocidental e a Ásia Oriental, e constituía uma identidade própria peculiar a partir de suas características internas, mas também das influências que recebia de ambas. A arte acrobática chinesa, a ginástica e a doma de animais exóticos eram características dos seus circos.

Em relação à sua estrutura geográfica e populacional, a Rússia aparecia entre as grandes nações mundiais, ainda em uma situação de grande atraso no que diz respeito à industrialização e à otimização dos processos de produção agrária. O campesinato, os conglomerados urbanos e a burguesia, estavam descontentes tanto com a situação econômica quanto com o autoritarismo do sistema político absolutista czarista. O despertar do século XX trouxe movimentos que culminaram com as grandes greves e mobilizações de 1905 (Lénine, 1905). Anos depois, em fevereiro (março)⁵ de 1917 o czar foi deposto e um governo provisório, de cunho liberal-burguês, tomou o poder. Reconhecendo as contradições que emanavam desse governo provisório o proletariado e o campesinato, com a força do partido Bolchevique e a liderança de Vladimir Lénine, tomaram o poder no mês de outubro (novembro) do mesmo ano, que passou a se chamar “Outubro Vermelho”.

A agenda revolucionária tomou as ruas e as diversas dimensões da vida, entre as quais destacamos a arte. O teatro e o circo tinham no corpo seu principal instrumento de comunicação com o público; inflamados pelos ideais socialistas, tomaram para si a responsabilidade de conscientizar e incitar as massas para a revolução, e educá-las para as novas formas de sociabilidade que se pretendia construir. “A mola propulsora para as reformas artísticas era a Revolução” (Ferreira, 2010, p. 20).

A Rússia devastada e esfomeada fervilhava de teatros experimentais, de es-

5 A Rússia adotou o calendário gregoriano apenas em 1918. Por isso, os acontecimentos de 1917 seguiam ainda o calendário juliano. Início do governo provisório: fevereiro pelo calendário juliano, março pelo calendário gregoriano.

túdios e laboratórios cênicos, de escolas, seções e subseções dramáticas. [...] as tramas esquemáticas opunham a epopeia proletária à farsa burguesa, os virtuosos aos cômicos, alinhando de um lado a multidão anônima dos operários, e do outro os inimigos da classe, os monarcas, os homens políticos do ocidente, com maquilagens e trajes grotescos, com atributos imutáveis, como o bufão de uma comédia de máscaras (Ripellino, 1986, p. 89).

Nesse contexto, o ator, diretor e escritor Constantin Stanislavski propôs uma revolução nas artes cênicas. Para ele, os sentimentos internalizados do ator deveriam ser incorporados na representação do seu personagem, tornando a cena mais próxima da realidade cotidiana. Profundo admirador do circo, quando diretor de teatro Stanislavski se apresentava com as vestes e os trejeitos de um diretor de circo, portando inclusive um chicote e um sino (Anastasiév, 1962). O trabalho do artista circense poderia servir de exemplo aos artistas do teatro pela precisão de movimentos dos acrobatas, pela capacidade de concentração dos domadores, etc. (Gotóvtsev, 1975).

O corpo da metáfora de Bogatyr – os heróis que combatiam demônios e dragões com sua força, destreza e magia nos épicos da mitologia eslava – era exatamente a imagem necessária na constituição do homem revolucionário, o homem do socialismo russo (Ferreira, 2011). Diferentemente do que se propunha a pedagogia higienista, da Europa do século XIX, ao ator como expressão desse homem, não bastava a capacidade de interpretação, era necessário também o vigor físico, o corpo esportivo e subversivo, um “ator-acrobata”, um herói Bogatyr. *“Cuanto más intensa es la lucha espiritual que hay que sostener, tanto mayor es la fuerza física que se necesita. Organizaremos escuelas de las que saldrá un cuerpo bello y animoso y un rostro radiante”* (Meyerhold *apud* Fevral'ski, 1975a, p. 319).

Em paralelo, o ator e diretor Vsévolod Meyerhold, em parceria com o poeta Vladimir Maiakovski, foram responsáveis por reelaborar a expressividade corporal, tornando os personagens interpretados mais humanos e realistas. Meyerhold e Maiakovski estavam preocupados com a expressividade óbvia e clara dos ideais revolucionários, com um teatro por meio do qual o povo fosse capaz de compreender e combater a organização burguesa em prol de uma sociedade socialista.

Com essa perspectiva, foram buscar no Circo o corpo que faltava ao teatro. De acordo com Fevral'ski (1975a), Meyerhold propôs um novo sistema de treinamento corporal para os atores, fundamentado nas técnicas circenses, pois para ele o circo era a casa onde se elevava a arte da educação física, da beleza física. Por isso, Meyerhold concretizou o projeto de uma nova escola de teatro para que instrutores pudessem disseminar suas técnicas de treinamento físico e formação de atores para o teatro.

Com a imagem do “homem novo”, símbolo revolucionário dos anos 20, o ator deve libertar-se da tirania do texto e trazer a teatralidade para si através do poder expressivo dos gestos e dos movimentos cênicos. O desejo era resgatar a arte dos saltimbancos e dos teatros de feira, pois, neste sentido, afirmava-se a comunicação não essencialmente verbal e eclética – o intérprete até o século XVIII sabe dançar, cantar, domina as disciplinas acrobáticas, profere textos dos quais poderia ser autor (Fevral'ski, 1975a, p. 22)

Maiakovski foi o poeta da Revolução. Seus cartazes e propagandas de espetáculos

transpareciam os ideais e seu posicionamento político. Foi buscar nas tradições populares, nas atrações de feiras, nos palhaços e saltimbancos os elementos capazes de atrair o proletariado “simples e inculto”. O *clown*, ou palhaço, se tornou familiar aos integrantes da sociedade Russa. Essa personagem tagarela das comédias populares de rua foi transformado em uma importante figura de comunicação com/entre as massas proletárias. “Surtem as máscaras sociais com os proletários como heróis positivos e os burgueses, com pilhérias do mais elementar grotesco” (Ripellino, 1986, p. 82).

Os palhaços soviéticos superaram a dupla cômica da cena europeia, o *Clown* e o Augusto⁶, deixando de lado as maquiagens extravagantes e as roupas coloridas, e assumiram figurações do cenário da luta política entre a burguesia e o proletariado (Figura 5). A luta política se associou aos espetáculos e surgiu o *clown-tribuno*, que além de atuar nos palcos participava de marchas populares e militares.



Figura 5 – Elementos da comicidade circense na expressão da luta proletária, em cena de Meyerhold
Fonte: Frevalski (1975a).

As peças escritas por Maiakóvski celebravam a crítica aos “burgueses, à igreja e à aristocracia, irônicas, teatrais, circenses, coloridas, com cenários e figurinos não rea-

⁶ Entre 1870 e 1880 surge no circo Europeu a apresentação de palhaços em duplas: o clown, em geral, é refinado, astuto, veste-se de branco, com poucos traços de maquiagem, o Augusto é o palhaço atrapalhado que se veste com roupas coloridas, usa nariz vermelho e realça traços faciais com maquiagem (Bolognesi, 2003).

listas, com enredos altamente revolucionários e sob o ponto de vista de personagens populares” (Rangel, 2010, p. 15). Quando escrevia para o teatro, buscava no circo o espetacular; quando escrevia para o circo, buscava na dramaturgia e na publicidade a astúcia de um espetáculo politizado. Após a Revolução Socialista de 1917, o circo e o teatro assumiram o papel de instrumentos disseminadores de uma nova ideologia sob controle do Estado, para a formação política de um novo homem e de uma nova sociedade. Em 1º de maio de 1921, estreava *Mistério Bufo*, escrito por Maiakóvski e dirigido por Meyerhold. O espetáculo trazia a trajetória política dos personagens e o famoso artista circense Vitali Lazarenko apareceu no terceiro ato – “O Inferno” – descendo por uma corda e pendurado no trapézio, executando diversas acrobacias. Lazarenko (1890-1939) foi um multiartista (Figura 6): era palhaço, músico, acrobata, contorcionista, trapezista, entre outros, talvez um importante símbolo da polivalência esperada do proletariado revolucionário.



Figura 6 – Vitali Lazarenko

Fonte: <https://clownevolution.blogspot.com/2017/04/vitaly-lazarenko.html>.

Outra obra que se tornou internacionalmente conhecida foi *Moscou em Chamas*, produzida para o circo, em memória ao 25º aniversário da Revolução de 1905⁷. Maiakóvski contou uma história repleta de associação de elementos circenses e elementos cênicos: “*Al igual que Misterio Bufo, el vigor de la acción emocional em Moscú em Llamas dimana em gran parte de la magistral combinación de los elementos cómico-bufos y dramáticos*” (Fevralski, 1975b, p. 309). Participaram de *Moscou em Chamas* “artistas circenses, alunos da escola de circo e unidades da cavalaria e estudantes de

⁷ Em um domingo de janeiro de 1905 milhares de manifestantes marcharam ao Palácio de Inverno, em São Petersburgo, para entregar ao czar Nicolau II uma carta com diversas reivindicações. Lá chegando, foram massacrados pela polícia fortemente armada (Lénine, 1905).

teatro” (Ferreira, 2010, p. 22). Sobre o espetáculo, comenta Mario Fernando Bolognesi:

[...] No trapézio voador os policiais perseguem um operário militante, que distribui panfletos. Este salta de um trapézio para outro, enquanto os policiais-palhaço se enrolam de modo cômico em suas pistolas e espadas. [...] A montagem propiciou ao autor a renúncia a um enredo dramático para solidificar, no picadeiro circense, uma veracidade documentária (Bolognesi, 2003, p. 88).

Cabe destacar que, principalmente depois da Revolução Socialista de 1917, o governo soviético apoiou sobremaneira o circo, pontuando-o como um dos principais focos de suas políticas de cultura. Foram construídos e financiados circos estatais como, por exemplo, o Segundo Circo Estatal de Moscou e o Primeiro Circo de Moscou (Bolognesi, 2003). Tempos depois, em 1927, o Estado Russo organizou a escola de circo de Moscou, para garantir a continuidade desta arte (Ferreira, 2010). Corroborando com a ação do governo sobre as políticas para a cultura, Trótski afirmaria “Sim, a cultura foi o principal instrumento da opressão de classe; mas também é, e somente ela o pode ser, o instrumento da emancipação socialista” (2013, p. 6). Neste caso, o circo trazia importantes contribuições à educação do proletariado, pois poderia disseminar os ideais socialistas e, ao mesmo tempo, ditar valores e comportamentos corporais que os atendessem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS – OS SIGNOS DOS CORPOS CIRCENSES E A EDUCAÇÃO

Este trabalho teve por objetivo analisar os signos presentes nos corpos circenses dos palcos do teatro, nos picadeiros do circo, mas também nas ruas, nas passeatas, na reprodução do estado das coisas ou na luta por uma nova sociedade. Para tanto, selecionamos alguns contextos para estudo, nos quais a linguagem circense esteve presente com grande implicação em disseminar signos ideológicos por meio do corpo: o grotesco da cultura popular na Idade Média; a linguagem circense e os métodos ginásticos da Europa Industrial do século XIX; e as interlocuções entre o circo e o teatro soviéticos no período da Revolução Socialista. Consideramos que a linguagem artística e a expressividade das manifestações circenses são importantes meios de educação, de transmissão de valores e atitudes, na construção da corporalidade em diferentes sociedades da nossa história.

Ao analisar os signos implícitos nessas diferentes perspectivas, encontramos na linguagem circense um corpo subversivo que transforma as relações sociais hierárquicas e ridiculariza as elites; um corpo treinado, eficiente e disciplinado, necessário ao desenvolvimento estrutural da nação; um corpo transgressor, que deve ser punido pela violência física ou pela coerção social, no sentido de inibir ações que questione o estado das coisas e as formas de sociabilidade em vigor em dado tempo e espaço; ou, ainda, um corpo como agente revolucionário, como expressão da mudança, energia motriz do desenvolvimento e criador de novos modos de vida

Podemos analisar esses signos a partir do que Bakhtin denominou como “cadeia

ideológica”. Os signos são sempre uma construção coletiva e, quando são compartilhados por esse coletivo passa a existir uma cadeia de signos que é comum a todos os representantes daquele grupo, a partir da inter-relação entre as consciências individuais. A cadeia ideológica é dialética, no sentido que condiciona as consciências individuais ao mesmo tempo em que delas se retroalimentam: “A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social” (Bakhtin, 2014, p. 34).

As cadeias ideológicas estão associadas a comunidade de ideias de um determinado coletivo, a partir de condicionantes históricos de determinado tempo e espaço. Isso significa que elas não expressam a realidade em si, mas uma perspectiva construída a partir dos interesses de aquele grupo.

A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e econômicas. A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica (Bakhtin, 2004, p. 36).

Em grandes conjuntos coletivos, como é o caso de uma nação, cujos interesses de classe conflituam e expressam as contradições sociais, há aquelas cadeias ideológicas que se tornam hegemônicas, associadas com os interesses da classe que detém o poder: “As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante” (Marx; Engels, 2007, p. 47).

Para que uma ideologia se sobreponha às demais, é preciso que ela seja compreendida como a representação de uma realidade mais verdadeira, estática e imutável, assim como o corpo acabado e casto da Idade Média, ou o corpo treinado e disciplinado da sociedade moderna industrial. Destarte, na disseminação e legitimação dessa ideologia, utilizam-se aparelhos como a escola, as instituições públicas e as mais diversas formas de educação humana.

Os corpos circenses, como agente comunicativo e, conseqüentemente, instrumento da educação, assume distintos signos no espetáculo, como analisa Bolognesi (2001). A sublimidade expressa-se nas formas corporais que buscam referências na beleza física dos atletas gregos, mas também no risco real experienciado pelo acrobata aéreo, em uma sequência de assombro e êxtase. As acrobacias denunciam a incapacidade do público frente à performance do artista e os resultados do treinamento e do esforço individual do acrobata. Em contraposição, na arte o indivíduo reconhece a potência do devir; ele encontra na realização do outro aquilo que ele não realiza como indivíduo, mas tem em si as condições necessárias para realizar, como membro do gênero humano (Fischer, 1983).

Neste caso, se para Bolognesi o corpo acrobata impõe ao público limitações, para Fischer, enquanto manifestação da arte, ele expressa a potência que diz respeito ao ser humano em sua totalidade. Essa perspectiva se torna fundamental quando o intuito é formar uma nova humanidade capaz de criar e sustentar modos alternativos de produção da vida. Para que uma outra forma de sociabilidade seja possível, é preciso

que as mulheres, homens e crianças que a compõem sejam educados para a audácia e a destreza de um acrobata: “pois o espírito são e avançado requer uma força física própria” (Bolognesi, 2010, p. 14).

Integrando também o jogo espetacular da cena circense está o corpo grotesco dos palhaços. Semelhante às análises de Bakhtin sobre o grotesco na cultura popular, para Bolognesi “os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia-a-dia almeja esconder” (Bolognesi, 2001, p. 107). Seu corpo é a expressão do inacabado, do ridículo, das deficiências e aberrações que não cabem ao ser humano em uma sociedade que tem na manutenção do estado das coisas um de seus pilares. Esse palhaço representa justamente a união dos contrários: ao mesmo tempo que distrai, faz rir e entretém, ele é resistência. Quando expressa e satiriza as relações de exploração e de poder que se estabelecem no seio da sociedade capitalista, pode se tornar importante personagem da educação da classe trabalhadora para a tomada de consciência da sua condição de explorada. Segundo Lukács (1970), a arte não deve ser uma reprodução da realidade; quando não há fantasia, criação, imaginação, não há também um fenômeno artístico. Tampouco a arte pode ser analisada se desvinculando o valor estético de uma obra e o processo histórico de evolução da humanidade. Ela é subjetiva e objetiva; universal e singular, o que significa que expressa em si o que a humanidade carrega em sua essência e, ao mesmo tempo, os condicionantes de cada tempo e espaço em que se produz.

Portanto, os corpos circenses são expressão de sujeitos singulares, forjados em meio aos condicionantes históricos, limitadores, mas que contêm em si, também, a potência universal da humanidade. A relação dialética entre esses elementos gera expressões artísticas particulares capazes de expressar a mediação entre a singularidade dos sujeitos, sua condição histórica e os elementos da humanidade universal que transcendem as barreiras do tempo e do espaço: “o particular representa aqui, precisamente, a expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade” (Lukács, 1970, p. 85).

Tamanha diversidade aponta para o incrível poder de síntese presente no circo, em seu diálogo permanente com a contemporaneidade (Silva, 2022). Tem-se a união entre contrários: espetáculo em que o elemento humano universal aparece em contradição com os elementos singulares de sua época; em que a potência universal (Fischer, 1983) se relaciona de forma dialética com os limites de uma sociedade (Elias; Dunning, 1992), negando e assimilando suas características, em movimentos de aproximação e afastamento com os condicionantes históricos; espaço no qual tudo pode acontecer.

Se o corpo é o principal instrumento de comunicação no espetáculo circense e carrega em si um conjunto de signos ideológicos que representam sua época, e ao mesmo tempo a transcendem, podemos afirmar que esse corpo é também um instrumento de educação. Ou seja, o corpo circense comunica-se e, conseqüentemente, educa a partir da singularidade limitadora de seu tempo e da potência universal do devir: ele pode educar para a disseminação de ideais hegemônicos ou para a sua transgressão; para a submissão ou para a subversão; para a reprodução do estado das coisas ou para a possibilidade de transformação e criação de novas formas de sociabilidade.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. (Volochínov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, M. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 1, p. 24-34, 2011.
- BOLOGNESI, M. F. O Circo na História: a pluralidade circense e as revoluções francesa e soviética. *Repertório – Teatro & Dança*, ano 13, n. 15, p. 11-16, 2010.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BOLOGNESI, M. F. O corpo como princípio. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 24, p. 101-112, 2001.
- COURTINE, J-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. *História do corpo da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- COURTINE, J-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. *História do corpo da revolução à grande guerra*. Petrópolis: Vozes, 2009a.
- COURTINE, J-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. *História do corpo: as mutações do olhar. O Século XX*. Petrópolis: Vozes, 2009b.
- ELIAS, N; DUNNING, E. *A Busca da Excitação*. Lisboa: Difel, 1992.
- FERREIRA, M. F. N. *A metáfora de Bogatyr: o corpo acrobata e a cena russa do início do século XX*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2011.
- FERREIRA, M. F. N. No vertiginoso picadeiro soviético. *Repertório: Teatro & Dança*, ano 13, n. 15, p. 17-24, 2010.
- F
- EVRALESKI, A. Meyerhold y el circo (1963). In: LITOVSKI, A (org.). *El Circo Soviético*. Moscou: Editora Progreso, 1975a.
- EVRALESKI, A. Moscou em Llamas: Mayakóvski y el circo. In: LITOVSKI, A (org.). *El Circo Soviético*. Moscou: Editora Progreso, 1975b.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

- GOTÓVTSEV, V. Em las veladas del Teatro de Arte. (1962). In: LITOVSKI, A (org.). *El Circo Soviético*. Moscou: Editora Progresso, 1975.
- HEROLD JR. C. Corpo no trabalho e corpo pelo trabalho: perspectivas no estudo da corporalidade e da educação no capitalismo contemporâneo. *Trabalho, Educação e Saúde*, v. 10, n. 1, p. 11-35, 2012.
- KASPER, K. M. *Experimentações Clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. (Tese de Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- KRONBAUER, G. A. *O processo de criação da Escola Nacional de Circo no Brasil e a continuidade dos modos de vida dentro e fora da lona*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2016.
- LÉNINE, V. I. *O começo da Revolução na Rússia*. Genebra: Vperiod, 1905. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/>. Acesso em: 7 abr. 2020.
- LOPES, D. C.; EHRENBERG, M. C. Entre o pódio e o picadeiro: o *sportsman* circense Zeca Floriano. *Revista História da Educação*, v. 24, p. 1-29, 2020.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética Marxista*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- MARX, K.; ENGELS, F. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 399-422.
- RANGEL, R. Os polos da Revolução Russa como alicerces da contemporaneidade teatral: a vanguarda na arte e a vanguarda da arte. *O Mosaico – Rev. Pesquisa em Artes/FAP*, Curitiba, n. 3, p. 1-19, jan./jun. 2010.
- RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SILVA, E. *Circo-teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Itáu Cultural: Editora WMF Martins Fontes, 2022.
- SILVA, E. *O Circo: sua arte e seus saberes*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- SOARES, C. L. *Educação Física – raízes europeias e Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2004.
- SOARES, C. L. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 2002.

TRÓTSKI, L. *Cultura e Socialismo*. (1926-27). Tradução de Fabiano Adalberto, publicado em 21 de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.marxismo.org.br>. Acesso em: 7 abr. 2020.

CIRCUS BODIES: EDUCATION AND THE POWER OF BECOMING

ABSTRACT: The circus language is a cultural manifestation whose main artist is the body. From the understanding of the body as the human existence materiality and an instrument of communication, historically conditioned, we conceive that circus bodies express a set of signs representative of the founding contradictions of class societies. The aim of this paper is to analyze and discuss the ideological signs present in circus bodies and their role in education in different historical contexts. To illustrate our discussions, we selected three sections: the grotesque of popular culture in the Middle Ages; the circus language and gymnastic methods of 19th century Industrial Europe; and the interlocutions between the Soviet circus and theater in the period of the Socialist Revolution.

Keywords: Circus; Body Education; Ideological Signs; Social Classes.

CUERPOS DE CIRCO: LA EDUCACIÓN Y LA POTENCIA DE DEVENIR

RESUMEN: El lenguaje circense es una manifestación cultural que tiene en el cuerpo su principal artista. A partir de la comprensión del cuerpo como materialidad de la existencia humana e instrumento de comunicación, históricamente condicionado, concebimos que los cuerpos circenses expresan un conjunto de signos representativos de las contradicciones fundantes de las sociedades de clases. El objetivo de este trabajo es analizar y discutir los signos ideológicos presentes en los cuerpos circenses y su función en la educación en diferentes contextos históricos. Para ilustrar nuestras discusiones, seleccionamos tres recortes: el grotesco de la cultura popular en la Edad Media; el lenguaje circense y los métodos gimnásticos de la Europa Industrial del siglo XIX; y las interlocuciones entre el circo y el teatro soviéticos en el período de la Revolución Socialista.

Palabras clave: circo; educación del cuerpo; signos ideológicos; clases sociales.

A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIÁLOGOS ENTRE O CINEMA EXPERIMENTAL E A ARTE CONTEMPORÂNEA

Vinícius José Franqueto¹

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre os significados do curta-metragem A João Guimarães Rosa (1968) a partir de duas dimensões, organizadas em dois momentos distintos. Inicialmente, apresento a historicidade da produção e a realização do primeiro filme do curso de cinema da USP. O projeto foi organizado por várias mãos e distintos olhares que compartilhavam propostas de novas experimentações da cinematografia nacional, fomentadas pelos diálogos universitários projetados pelos resultados dos primeiros cursos de graduação de cinema no país. Em um segundo recorte, aponto possíveis ressignificações artísticas em torno de sua contemporaneidade, pois ela foi inserida como uma das obras da exposição de arte *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, organizada pela própria artista em colaboração de Rachel Rezende, no Instituto Moreira Salles. Como hipótese, identifico que o estudo histórico de um objeto fílmico é dependente de diferentes interpretações do seu tempo, e eles podem ser definidos nos sentidos entrelaçados ao cinema e a arte contemporânea. Ainda nesse sentido, as definições teóricas da historicidade do cinema propostas por Jacques Rancière, somadas às contribuições de Philippe Dubois sobre o “efeito cinema” na arte contemporânea e às percepções sobre os possíveis discursos do vídeo e de sua linguagem, evidenciados por Arlindo Machado, deverão auxiliar nas definições conceituais deste artigo.

Palavras-chave: A João Guimarães Rosa; cinema; memória; História; arte contemporânea.

Introdução

No fim dos anos de 1960 e início da década de 1970, procuravam-se novas formas de propor e fazer cinema nacional após quase uma década do alvorecer do cinema novo. A ideia de realização de longas-metragens constituía nas diferenças entre a frente cinemanovista e o Cinema Marginal. Olga Fudemma evidencia que as propostas oscilantes são percebidas entre os próprios diretores do cinema novo², mas também decorrentes das discussões proporcionados pelas primeiras graduações de

1 Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná, na linha de pesquisa Arte, Memória e Narrativa, em pesquisa sobre o Cinema Brasileiro. Mestre em História pela mesma instituição, graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Tem como áreas de interesse: História Contemporânea, História e Cinema, Cinema Brasileiro.

2 FUTEMMA, Olga Toshiko. *Roberto Santos: vinte e três anos após, O grande momento, Os amantes da chuva*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1982.

cinema do país, bem como, as pretensões ligadas à contracultura, no modo de experimentar novas possibilidades estético-ideológicas³.

Um desses casos de experimentação no ambiente cinematográfico e acadêmico resultou no curta-metragem *A João Guimarães Rosa*. Produzido na graduação de cinema da USP, o filme foi idealizado nas aulas práticas de realização cinematográfica ministrada por Roberto Santos. Iniciado entre os anos de 1966 e 1967, o curso Comunicação Social, Habilitação Cinema na Escola de Comunicações Culturais (ECC), conhecido atualmente como Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP⁴, teve Rudá de Andrade como primeiro coordenador e um corpo docente composto por nomes conhecidos do cinema e da crítica especializada. Eram eles Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, Maurice Capovilla, Marcello Tassara e o próprio Roberto Santos.

Além de ser um curta-metragem experimental na realização, organizado no processo criativo dentro do ambiente acadêmico, a técnica e a temática utilizadas também se mostraram inovadoras para o contexto. A obra apresenta diálogos entre cinema, fotografia e literatura. No caso do cinema, especifica-se na produção técnica, dependente de montagem e de um modo de filmagem novo para o período: o *table-top*, mais conhecido hoje como *fotofilme*, modo em que a câmera acompanha traços em imagem plana, aproximando e distanciando os elementos presentes nela. Em segundo caso, o papel fotográfico de Maureen Bisilliat, artista irlandesa radicada no Brasil na década de 1950, que produziu em seus primeiros trabalhos no país, os registros do sertão roseano. E, por fim, estes registros que caminham até o terceiro e último elemento, a literatura, presente nos versos em homenagem a Guimarães Rosa.

O curta-metragem possibilitou prestígio e novas possibilidades ao curso de cinema. Pouco tempo depois de seu lançamento, foi bem recebido pela crítica e pelo público entusiasta, chegou a receber diversos prêmios no circuito nacional, além disso, garantiu mais produções fílmicas para o ECC. No entanto, foi pouco exibido em cinemas comerciais e, de certa forma, com o passar do tempo e os novos caminhos estéticos do cinema nacional, foi esquecido fora do circuito cultural que faz parte. De todo modo, o tempo passou, e o acesso e interesse ao filme também se alteraram. Há pouco mais de meio século de sua produção e lançamento, passou a compor a exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, produzida pelo Instituto Moreira Salles. Em decorrência da pandemia de Covid-19, junto de outras obras da artista, recebeu uma página virtual e foi compartilhada em um site de agregadores de vídeos. Formaram-se assim, novos significados e possibilidades para a obra.

Portanto, este texto se caracteriza por uma pesquisa dividida em dois momentos: a primeira etapa garantindo um estudo da historicização de *A João Guimarães Rosa* – por meio do resgate histórico de um filme tão pouco conhecido e divulgado, detendo o olhar para a sua relevância no circuito cinematográfico, acadêmico e cultural do recorte; já no segundo momento, encaro o objeto em outra chave de leitura, dependendo principalmente das possíveis alterações de sentido da obra, problematizando

3 XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 34.

4 PROJETO Memórias da ECA/USP: 50 anos. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>. Acesso em: 15 jul. 2023.

sua função diante das possíveis linguagens do vídeo no nosso tempo. É por meio das confluências entre a experimentação cinematográfica e a arte contemporânea que são instigadas as hipóteses e a estrutura teórica que dão suporte à pesquisa.

1. A João Guimarães Rosa: experiência cinematográfica no meio acadêmico

O curta-metragem *A João Guimarães Rosa* (1968) é um projeto realizado por várias mãos em contexto de experimentações da cinematografia nacional, portanto, é indispensável historicizá-lo neste artigo. Olga Fudemma indica que o contexto de produção do filme é definido pela situação das produções cinematográficas e das discussões estabelecidas nesse meio, fomentadas pelos diálogos universitários projetados nos resultados dos primeiros cursos de graduação de cinema no país. A pesquisadora ressalta que, entre o fim dos anos de 1960 e início da década de 1970, procuravam-se novas formas de propor e fazer cinema nacional após quase uma década do alvorecer do Cinema Novo⁵. Para Marcos Napolitano, em meados dos anos 1970, a cultura e as artes foram importantes como produtos de oposição e resistência contra o regime militar. No entanto, a forma de compreensão crítica não deve depender apenas de análises dicotômicas entre a “resistência” aos militares e a “cooptação” política cultural ao regime. O contexto específico proporciona a investigação do quadro histórico-cultural que revela coerências e contradições do seu tempo⁶.

À vista disso, cabe ressaltar que o desenvolvimento desta pesquisa ocorreu pela aproximação com o curta-metragem dentro do contexto selecionado durante os desdobramentos da investigação sobre trajetória do diretor Roberto Santos, coordenador do curta-metragem, e a realização do longa-metragem experimental *Vozes do Medo* (1972-1974), foco da pesquisa de doutoramento deste autor⁷. Como este texto é versado em um entorno do recorte de uma pesquisa mais ampla, não proponho aqui a análise minuciosa do que se vê em tela. Em vez desse método, opto por um processo de resgate contextual do curta escolhido, o que possibilitará espaços para novas problemáticas relacionadas à intersecção entre história, memória e linguagem cinematográfica.

O cinema organizado em cursos de graduação descrito por Fudemma é sinalizado na apresentação dos créditos iniciais curta escolhido como objeto fio-condutor desta

5 FUTEMMA, *op. cit.*, p. 42.

6 NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 199.

7 A pesquisa tem como título “*O que fazer do medo*”: a historicidade do longa-metragem *Vozes do Medo* e o cinema de Roberto Santos (1968-1975). Nela propõe-se a análise de outra obra também dirigida e organizada por Roberto Santos (*Vozes do Medo*, 1972-1974), a qual também foi realizada por meio de diferentes mãos e olhares, dentro de um recorte de experimentações da cinematografia nacional e sujeita à repressão e censura política do governo militar brasileiro. A proximidade entre as duas pesquisas é realizada pelo entrelaçamento do recorte temporal e das novas escolhas cinematográficas do cineasta paulista entre as décadas de 1960 e 1970.

análise. A obra é iniciada por meio de três elementos filmicos: a imagem escura e sombreada de cabeças de gado, representadas por chifres pontiagudos e acompanhadas de um vaqueiro, em contraste ao horizonte branco, sugerindo um recorte delineado de uma fotografia em preto e branco; adiciona-se a essa forma imagética do sertão o som do berrante, destacando a temática da obra. Estamos diante de uma das fotografias do inventário fotográfico realizado por Maureen Bisilliat⁸ em 1966 do sertão roseano presente nas obras de Guimarães Rosa. O terceiro elemento filmico indica a pluralidade na concepção e realizada da obra: “departamento de cinema escola de comunicações culturais UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO apresenta”. No plano seguinte vemos o título e, em sequência, são listados os demais cineastas com suas respectivas funções na execução do filme. A figura 1 indica a montagem dos primeiros três quadros do curta-metragem:

Figura 1 – Créditos iniciais de A João Guimarães Rosa



⁸ A fotógrafa de origem irlandesa fixou suas raízes no Brasil no final da década de 1950, onde encontrou nos sertões do interior brasileiro a realidade que buscava registrar. A articulação de suas obras se organizava junto aos textos literários de escritores consagrados, produzindo obras poético-visuais que contemplaram não apenas Guimarães Rosa, mas também contemplou os escritores Mário de Andrade, Euclides da Cunha e João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna.



Fonte: montagem do autor com base em A João Guimarães Rosa (1968).

A fundação do curso de Comunicação Social, Habilitação Cinema na Escola de Comunicações Culturais (ECC), hoje Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP⁹. Iniciado entre os anos de 1966 e 1967 em São Paulo, teve como primeiro coordenador do curso Rudá de Andrade e o corpo docente inicial composto por nomes conhecidos do cinema e da crítica especializada, incluindo Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, Roberto Santos e Maurice Capovilla.

Segundo Inimá Simões, as primeiras turmas incluíram diversos alunos(as) que seguiram carreira no círculo de produções cinematográficas, escolhendo também a

⁹ PROJETO Memórias da ECA/USP: 50 anos. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>. Acesso em: 15 jul. 2023.

crítica ou o ambiente acadêmico, mantendo-se profissionalmente pelo cinema¹⁰. As aulas eram organizadas por meio das discussões teóricas e projeções de diversas obras cinematográficas mundiais. O exercício prático na produção de uma obra surgiu dentro do corpo docente. Roberto, que atuava na área de realização cinematográfica, assumiu a coordenação do primeiro curta que seria realizado pelo curso de cinema da USP.

Com a produção executiva realizada por Rudá de Andrade e Lívio Norbert Spiegler, o filme contava ainda com outros professores e cineastas listados nos créditos iniciais do curta: Marcello Tassara, que acompanhou Roberto na direção e no grupo de professores; Eduardo Leone, assistente de direção; Reynaldo Barbirato e Charles Fernand Mendes de Almeida, responsáveis pelo manejo das fotografias de Bisilliat; Chico de Moraes e Humberto Marçal, na organização sonora realizada com equipamentos da falida Companhia Vera Cruz¹¹. Érico Elias explica sobre as escolhas de produção, indicando as escolhas do formato do curta principalmente pela falta de recursos do período:

No caso de *A João Guimarães Rosa*, o filme foi realizado com fotografias por ser a única forma de viabilizar uma produção de baixo custo que coubesse no orçamento disponível, foi uma escolha estética induzida por uma restrição de recursos materiais. Isso não significa, entretanto, que uma técnica mais “barata” tenha um potencial expressivo inferior ao de uma técnica “cara”. A prova disso é que o filme resultante do experimento tem grandes qualidades, embora tenha sido realizado com ferramentas relativamente simples, sem atores ou filmagens ao vivo, com a matéria prima recolhida de um ensaio fotográfico e seu relacionamento com a obra de um escritor¹².

Em artigo sobre Tassara para o jornal da USP, João Paulo Amaral Schlittler comenta a participação do cineasta no curta-metragem proposto no curso da USP. O pesquisador comenta que a veia poética do cineasta se fez junto à academia, aos alunos e colegas, explorando novas técnicas para a cinematografia¹³, nesse caso, a introdução do *fotofilme*¹⁴ no Brasil. A atuação pedagógica na realização do filme possibilitou indicar, por meio de experiências cinematográficas fora do circuito comercial ou artístico, ideias que a universidade também poderia se inserir a este campo. Schlittler entende que *A João Guimarães Rosa* é um marco para a animação brasileira. Partindo desse comentário, desenvolvo outras percepções desta análise, considerando a noção da His-

10 Simões indica alguns nomes da primeira turma do curso de cinema que seguiram sua vida profissional junto ao cinema, são eles: Djalma Limongi Batista, Plácido Campos Júnior, Roman Stulbach, Jan Koudela, Marília Franco, Ismail Xavier, Eduardo Leone e Aloysio Raulino. Ver: SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997. p. 125-134.

11 CINEMATECA BRASILEIRA. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

12 ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Studium*, São Paulo, v. 29, 2009, p. 81.

13 SCHLITTLER, João Paulo Amaral. Quem foi Marcello Tassara (com dois Ls)? *Jornal da USP*, São Paulo, 21 set. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/quem-foi-marcello-tassara-com-dois-ls/>. Acesso em: 25 jan. 2024.

14 Schlittler (2020) indica que o *fotofilme* era conhecido na época como *table-top*, técnica realizada pela captação fotográfica de material plano com a câmera posicionada em um eixo ortogonal.

tória e da Memória envolvidas nas produções cinematográficas do contexto.

Para tanto, indico a interpretação da historicidade do cinema proposta por Jacques Rancière. O filósofo francês interpreta o cinema como parte de um tempo específico e que é determinado pelas possibilidades da história. Portanto, a ideia de cinema como arte é aliada a história, ele é dependente das características que moldam a experiência que pertencem: “à técnica, à arte, ao pensamento e à política. Por exemplo: ele conecta uma ideia de agente histórico ao tipo de imagem do homem que produziu suas técnicas de gravação e projeção”¹⁵. Nesse sentido, Rancière define que a era do cinema é a era da história como um significado moderno. Para tanto, a inscrição cinematográfica é concebida de três maneiras: “tipo de trama em que o filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum”¹⁶.

Simões indica que foi Roberto quem sinalizou a ideia de utilizar as fotografias de Maureen Bisilliat como temática do curta-metragem¹⁷. No filme, acompanhamos as imagens de Maureen junto de trechos narrados por Humberto Marçal do romance *Grande Sertão: Veredas*. A escolha de obra literária moderna e a homenagem ao romancista não foi uma escolha aleatória. O objeto foi pensado e produzido em um recorte considerado por Ismail Xavier como a “oscilação na postura do Cinema Novo”, pois os filmes “mais comportados” entre os anos de 1965 e 1968 buscaram dialogar com a tradição literária¹⁸. Outro ponto de relevância é a escolha da obra em homenagem a Guimarães Rosa conforme a conjuntura histórica de produção do curta-metragem em 1968. Seguindo a linha cronológica da vida do romancista escolhida para a 22ª edição da obra clássica, versão utilizada para esta pesquisa¹⁹, a trajetória profissional de Guimarães esteve em pauta tanto na opinião pública brasileira quanto em jornais do período.

As obras de Guimarães Rosa já haviam sido adaptadas ao cinema em 1965. *Grandes Sertões*, filme dirigido pelos irmãos Renato e Geraldo Santos Pereira e realizado pelas companhias de cinema Vera Cruz e Vila Rica, romantiza para as telas a história do jagunço Riboaldo e Diadorim. No entanto, foi a adaptação de outro conto do romancista que fez maior sucesso neste período: *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1966). O segundo longa-metragem ficcional dirigido por Roberto recebeu inúmeras premiações nacionais e internacionais e um sucesso da crítica especializado e, inclusive, foi o filme que representou o Brasil no XX Festival de Cannes²⁰. Todo o sucesso não se refletiu nas bilheterias e foi um filme que sofreu com pouco sucesso com o público geral. De todo modo, as premiações em 1966 garantiram

15 RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, jul./dez. 2017, p. 247.

16 RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 249.

17 SIMÕES, *op. cit.*, p. 126.

18 XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 66.

19 ROSA, João Guimarães. *O Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

20 O site oficial do Festival de Cannes relembra a indicação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no ano de 1966. Disponível em <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/1966/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

inúmeros recortes em periódicos que noticiavam a poesia de Guimarães nas telas de cinema, destacaram-se notícias em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, capitais que mantiveram o filme em cartaz por um tempo maior.

Junto do filme, Guimarães Rosa também recebe reconhecimento nacional e internacional na segunda metade da década de 1960. Após ser eleito de forma unânime para a Academia Brasileira de Letras em 1963, aceitou que a cerimônia fosse concedida apenas quatro anos mais tarde. Assim, em 16 de novembro de 1967, ocorre a cerimônia de posse que torna emblemática seu discurso: “O verbo e o logos”²¹, todavia, de forma repentina, faleceu apenas três dias após a posse. Não posso deixar de lembrar também que a obra foi realizada entre os anos de 1968 e 1969, período de auge da censura após a assinatura do Ato Institucional n. 5 pelo Artur da Costa e Silva no dia 12 de dezembro de 1968, na época, presidente da República. Momento de maior endurecimento político demonstrado pelo avanço da censura, das cassações, das prisões, da tortura, dos exílios e da pressão vivenciada pela sociedade brasileira que nos deparamos com esta obra²².

Conforme a historicidade do cinema problematizada pela teoria de Rancière, retomo as escolhas, inicialmente contextuais, para a realização do curta-metragem. Simões e Bisilliat reforçam a escolha de Roberto para a temática do filme realizado dentro do curso da USP. Interpreto a experiência na realização de *Matraga* e a boa relação do diretor com o romancista como parte intrínseca ao momento da experiência cinematográfica acadêmica. Soma-se ainda ao processo de homenagem póstuma em torno da notícia triste que envolvia a partida de Guimarães Rosa, persistindo assim em uma possibilidade de memorialização dos versos acompanhados das fotografias em movimento do sertão mineiro.

A ideia de homenagem ao literato se organizou em torno dos cineastas, seja os mais experientes ou os que iniciavam sua jornada no cinema. Retomando aos comentários de Inimá Simões, a ideia de Roberto foi corroborada por Maureen Bisilliat em comentário a Schlittler:

A ideia básica foi do Roberto Santos e envolveu o Rudá [de Andrade]. Decidimos fazer esta parte mineira de Guimarães Rosa, eu [Maureen] criei o sequenciamento, o Marcello fez a animação e o [Humberto] Marçal e Chiquinho [de Moraes], o som... O nosso trabalho envolveu uma dose de coragem, a gente subia e descia aquela máquina: o Marcello era por excelência um matemático, o projeto exigia uma minutagem precisa, era uma coisa de silêncio e precisão, tudo previamente calculado²³.

A escolha temática do cineasta, junto ao grupo de professores, entrelaçou o romancista e o inventário fotográfico da artista. Partindo desse princípio, retomo ao acervo digital do Instituto Moreira Salles, que contempla textos, imagens e recortes

21 O discurso de posse na Academia Brasileira de Letras de Guimarães Rosa está disponível no *site* da academia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 27 jan. 2024.

22 NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

23 SCHLITTLER, *op. cit.*

da fotógrafa inglesa radicada no Brasil desde os anos 1950. No acervo, foi encontrada uma série de textos que inspiram os diálogos entre fotografia e literatura nas obras da artista. Em *Escrever com a imagem e ver com a palavra: A João Guimarães Rosa*, encontramos novos detalhes do processo de realização da produção fotográfica. Aos relatos, o próprio escritor encorajou a artista em realizar o trabalho em 1966:

Maureen viajava para o sertão e voltava ao autor para lhe mostrar as fotos que fizera, impressas em formato pequeno. Atrás delas, Rosa anotava nomes de pessoas, lugares e outros detalhes; tinha certeza de que ela, por sua ascendência irlandesa e por seu espírito de “cigana”, como costumava dizer, entenderia muito bem aquele local²⁴.

O diálogo entre Rosa e Bisilliat seguiu rumos diferentes às obras literárias anteriormente adaptadas. As fotografias se tornaram públicas por meio do curta-metragem, e a linguagem cinematográfica possibilitou um novo sentido às imagens e às palavras de *Grande Sertão*. A ampliação e a redução das imagens, os ângulos da câmera e a organização dos planos, a rapidez e a lentidão em certos momentos, a alternância entre música e a narração garantiram novos significados ao olhar experimental do sertão mineiro.

Em outro ponto ainda, cabe ressaltar que, após o período do filme nos circuitos cinematográficos, as fotografias selecionadas para o curta voltaram a circular de outra forma. Maureen Bisilliat lançou em 1969 o inventário de fotografias acompanhados de trechos do romance considerados pela artista como complementares às imagens. Além dessa primeira publicação, o livro fotográfico teve ainda mais duas edições, em 1974²⁵ e 1979²⁶. Isso representou uma forma de expandir aquilo que se viu em tela e que pôde ser realizado em um momento ainda muito próximo à perda de um importante escritor nacional. As homenagens e a busca pela manutenção da memória de Guimarães Rosa ainda se mantinham no âmbito cultural e artístico do período. Assim, retomamos o processo de encarar a historicidade do cinema na obra.

Rancière indica que as definições conceituais entre história e cinema se colocam juntos ao regime estético como parte da noção de partilha do sensível. O filósofo presume que o regime estético possibilita a desvinculação da representação e em produções artísticas. Já o conceito de partilha do sensível é definido por ele como: “[...] sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”²⁷. Rosane

24 *A João Guimarães Rosa* In: Instituto Moreira Salles: *Escrever com a imagem e ver com a palavra – Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat*. Artigo publicado em 18 de outubro de 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-a-joao-guimaraes-rosa-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

25 Tive acesso a parte da publicação por meio do artigo virtual disponível no site do IMS: <https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-a-joao-guimaraes-rosa-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 27 jan. 2024.

26 A edição de 1979 está disponível em <https://livrosdefotografia.org/publicacao/24258/a-joao-guimaraes-rosa>. Acesso em: 27 jan. 2024.

27 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 15.

Kaminski define uma possibilidade de análise nas definições teóricas indicando que os filmes fazem parte de um regime de sensibilidade, no qual a opacidade é também recurso de expressão. Assim, uma obra cinematográfica não narra apenas a realidade. A autora define que: “Por meio da enquadração e da montagem, constroem e difundem imagens-ideias que produzem sentidos sociais, culturais e identitários, e se tornam ativos na compreensão do mundo”²⁸.

À vista de tal relação, instigo novos olhares para a obra e para o processo histórico em torno dela. As premiações do curta-metragem em festivais da época evocaram elogiosos comentários no meio cinematográfico e inspiraram êxito ao projeto desenvolvido na USP, mas e, agora, de que forma encontramos novos significados a este curta-metragem organizado por diversas mãos? Como absorvemos os detalhes das mesmas fotografias em novos formatos, por meio de outros locais de expressão artística e com olhares contemporâneos? Essas problemáticas são definidas junto às instigantes percepções teóricas do artigo de Philippe Dubois sobre o “efeito cinema” na arte contemporânea, o qual expande a noção da “arte como cinema e o cinema como arte”²⁹, e as percepções sobre os possíveis discursos do vídeo e da sua linguagem propostas por Arlindo Machado.

2. A João Guimarães Rosa: publicação, acervo e arte contemporânea

O segundo momento deste texto retoma a forma em que o curta-metragem escolhido como fio-condutor desta pesquisa pode ser alcançado atualmente. Inicialmente, a recepção positiva entre críticos e público especializado da época resultou na premiação em festivais³⁰ inspirando novas experiências cinematográficas para alunos e professores do curso de cinema da USP³¹. No entanto, o primeiro filme realizado por eles não está disponível digitalmente no acervo virtual do *Projeto Memórias da ECA/USP: 50 anos*, e são poucas as referências sobre ele na página digital da Cinemateca Brasileira.

O acesso ao filme atualmente se faz por meio de contas pessoais e/ou institucionais em sites de compartilhamento de vídeo, como o *Youtube* ou o *Vimeo*, apenas para citar

28 KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia*: cinema e história em Sylvio Back. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 18.

29 DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea [2006]. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 179-216.

30 Segundo o acervo digital da Cinemateca Brasileiro, o curta-metragem foi contemplado com as seguintes premiações: Melhor Filme Experimental no Festival de São Carlos, 1, 1969, SP; Primeiro Prêmio de Curta Metragem no Festival Norte do Cinema Brasileiro, 1, 1969, Manaus, AM; Melhor Curta Metragem no Festival de Brasília, 5, 1969, Brasília, DF.

31 Foi realizado outro curta-metragem no ano de 1968: *Embu*, também organizado por Roberto Santos, mas diferente do primeiro, os alunos e alunas participaram de forma mais efetiva na produção e organização da obra.

os dois agregadores mais conhecidos³². O que me chamou a atenção durante o desdobramento das ideias para a pesquisa e provocou o início deste texto foi a publicação do curta-metragem em uma conta institucional específica no *Youtube*: a divulgação é feita no canal do *Instituto Moreira Salles*. Investigando com mais insistência para esta forma de publicação, podemos constatar que o filme *A João Guimarães Rosa* faz parte do agrupamento de vídeos da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*³³.

Diante de tais circunstâncias, recorro às reflexões sobre as razões e os interesses, tanto históricos quanto estéticos, do “efeito cinema” na arte contemporânea. Segundo Philippe Dubois, podemos teorizar a forma de desconstrução, seja da estrutura narrativa convencional e teleológica de filmes pensados para a exibição em cinemas e festivais, que permitem outras funções artísticas³⁴. Assim, o curta-metragem selecionado faz parte de uma exposição de arte com o propósito de retomar e reafirmar os percursos, as conversas e o cotidiano silencioso, não mais de Guimarães Rosa, mas agora de Maureen Bisilliat. Compartilhando das percepções teóricas sobre o papel de obras audiovisuais como objeto de análise e seus lugares, recorro aos comentários de Arlindo Machado sobre a linguagem dos vídeos. Em artigo bastante comentado e provocativo para o seu contexto, o pesquisador indica que o vídeo não é realizado apenas como uma forma de registro ou documentação do real, e sim um objeto de expressão possível de “forjar discursos” sobre o real (e o irreal)³⁵.

Rosane Kaminski destaca a necessidade de se pensar que o *lugar*, assim como a *maneira de apresentar* uma obra, faz parte da própria concepção da obra, possibilitando novas concepções das questões estéticas em referência ao espaço do meio artístico. Estes desdobramentos se apresentam desde a modernidade e que atualmente consistem em categoriais essenciais da arte contemporânea³⁶.

Destaca-se que o acervo da artista radicada no Brasil foi adquirido pelo *IMS* em 2003. A partir desta data, suas obras foram reorganizadas por novos livros publicados, produção de longas-metragens e exposições de suas fotografias. Focalizando o olhar na exposição *Agora ou Nunca*, realizada por Maureen em colaboração com Rachel Rezende, coordenadora de fotografia do instituto, percebemos que parte de sua produção audiovisual foi reunida, incluindo três das mais “célebres equivalências literárias

32 A disponibilização de produções audiovisuais em acervos digitais, como o YouTube e o Vimeo, já é um tema em destaque nas pesquisas sobre acervos cinematográficos atualmente. Nesse sentido, entendo que este artigo pode contribuir para essa temática, possibilitando novas reflexões sobre a disponibilização, o acervo e a organização das obras audiovisuais produzidas em película na segunda metade do século XX e que agora estão acessíveis apenas em plataformas de compartilhamento de vídeo.

33 A exposição foi realizada de forma presencial durante o período da pandemia de Covid-19 presenciais durante o último trimestre de 2020 e o primeiro de 2021 nos centros culturais do *IMS* em São Paulo e em Poços de Caldas.

34 DUBOIS, *op. cit.*, p. 179-181.

35 MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, 1996, p. 7.

36 KAMINSKI, Rosane. Arthur Omar e a Exposição Sonora “Silêncios do Brasil” (1992). In: COLÓQUIO HISTÓRIAS DA ARTE EM EXPOSIÇÕES. Modos História da Arte: Modos de ver, exhibir e compreender”. *Anais [...] Comunicações*, 2014. p. 37-49.

– Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Ariano Suassuna³⁷. Neste ponto, as provocações de Dubois também orientam os novos formatos e dispositivos escolhidos para as obras cinematográficas atribuídas às exposições, reorientando o lugar do espectador. Para o teórico: “de ‘sua’ velha e boa sala escura para a exposição nas salas dos museus de arte, há uma série de parâmetros sobre os modos de recepção ‘específicos’ dessas imagens que se deslocaram, bem como diversas interrogações sobre a chamada ‘natureza’ de cada um desses modos³⁸”.

A *João Guimarães Rosa* foi digitalizado em vídeo para a exposição em sua totalidade conforme foi concebido há algumas décadas como comenta Rezende no catálogo da exposição. Além disso, ela também evidencia os novos olhares e possibilidades de abordagem das obras selecionadas:

Acervos trabalhados em ilhas de edição entregam, de saída, um problema: fazem emergir imagens, apontando novas possibilidades de olhar e de abordagem. Mas podem, igualmente, *acusar engajamentos não alcançados, esvaziar relevância, potencializar a angústia do não realizado*. As obras aqui reunidas são o resultado do enfrentamento dessa questão. Seleção e opções de montagem foram norteadas pela intenção de *revelar dimensão desconhecida de uma carreira*, mas que não quer esconder seus erros, que valoriza ensaios. Estão expostas, desbragadamente, dúvida e inquietação.³⁹

O processo de digitalização e depois partilha do filme realizado entre as décadas de 1960 e 1970 instigam as novas possibilidades de olhar e de abordagem. Retomamos às informações iniciais, em que a obra se caracterizava pela experimentação de cineastas e do corpo discente do curso da USP e que haviam sido escolhidas imagens realizadas por Bisilliat, não só para expor a obra da autora, e sim, homenagem póstuma a Guimarães Rosa. No caso da obra como parte de uma exposição atual, percebemos a alteração nos moldes e um processo em “revelar dimensão desconhecida de uma carreira”, nas palavras de Dubois.

Essas relações podem ser melhores desenvolvidas junto as outras obras audiovisuais que compõem a exposição e que têm temáticas e moldes técnicos, em sua concepção, diferentes do curta de 1968, o único realizado durante a década de 1960, com direção e produção que não incluíam Bisilliat. Os filmes disponibilizados na *playlist*, com exceção da homenagem ao escritor brasileiro, foram editados próximos a realização da exposição entre os anos de 2019 e 2020. Embora pareçam ter sido realizados com essa finalidade, o que vemos em tela são registros que se diversificam entre a trajetória da artista, seja como fotógrafa ou documentarista, em um recorte da sua atuação nas últimas quatro décadas.

Todas as obras se categorizam em um formato de produção audiovisual próximo, priorizando o olhar de Maureen como ponto de partida e de chegada da narrativa

37 REZENDE, Rachel. Devoluções. In: TEXTO de apresentação da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*. Publicado em: 5 ago. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/2020/08/05/agora-ou-nunca-devolucao-texto-de-rachel-rezende/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

38 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184.

39 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184, grifo meu.

proposto. Por mais que sejam organizados em vídeos experimentais, entrevistas ou fragmentos filmicos da relação familiar e profissional da artista, o olhar se volta à experiência vivida por ela em suas viagens pelo mundo. Até mesmo no curta *Palavras e pensamentos captados ao quase acaso* (2020) – figura 2, em que vemos um mosaico de entrevistas realizadas entre 1994 e 2018⁴⁰, somos sugestionados aos olhares de Billiard em enquadrar os entrevistados. A *performance* e o recorte na fala dos convidados(as) garantem uma nova perspectiva sobre o que Rezende identificou como “intenção em revelar a dimensão desconhecida de uma carreira”, direcionando novamente as escolhas estéticas e memorialísticas da artista na exposição⁴¹.

Figura 2 – Apresentação da página digital da exposição *Agora ou Nunca – Devolução*.



Fonte: <https://ims.com.br/2020/08/05/agora-ou-nunca-devolucao-texto-de-rachel-rezende/>. Acesso em: 31 jan. 2024.

De todo modo, o fato relevante na ordem dos curtas da exposição é a retomada à obra literária de Guimarães Rosa. Conforme a apresentação de Maureen no site do IMS, são mais de dezesseis mil imagens, entre fotografia, negativos em preto e branco

40 A seleção de entrevistados é organizada na seguinte ordem: Darcy Ribeiro, Orlando Villas Bôas, Burtle Marx, Josef Koudelka, Pietro Maria Bardi, Aleida Guevara, Zé do Mestre, Professor do Sertão, Jorge Bodanzky, Marcello Tassara, Emanuel Araújo e Janete Costa.

41 Como este texto focaliza a função artística do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* na exposição *Agora ou Nunca*, escolhi não me alongar na apresentação e nos comentários sobre outros curtas da exposição. Reconheço o valor artístico e narrativo de cada um dos vídeos para a composição da exposição e não descarto um retorno analítico, principalmente por este texto se localizar como fragmento de uma nova pesquisa mais ampla.

e cromos coloridos, incorporados no acervo do instituto. Com esta informação, sou levado a problematizar a escolha do curta realizado em 1968 diante do vastíssimo repertório de imagens em sua trajetória profissional. Desta forma, quais seriam os sentidos que levaram a autora escolher especificamente *A João Guimarães Rosa* para compor a exposição? Partindo dos comentários de Rachel Rezende: de que modo o curta-metragem se encaixa em “acusar engajamentos não alcançados, esvaziar relevância, potencializar a angústia do não realizado” atualmente?

Para alcançarmos algumas respostas, ou talvez materializarmos novas perspectivas, retomo os sentidos que o vídeo proporciona. Para Machado, o discurso “video-gráfico” é impuro, ele reprocessa as formas de expressão que circulam outros meios, para o teórico:

Sabemos, pelo simples exame retrospectivo da história desse meio de expressão, que o vídeo é um sistema híbrido, ele opera com códigos significantes distintos, parte importados do cinema, parte importados do teatro, da literatura, do rádio, e mais modernamente da computação gráfica, aos quais acrescenta alguns recursos expressivos específicos, alguns modos de formar ideias ou sensações que lhe são exclusivos, mas que não são suficientes, por si sós, para construir a estrutura inteira de uma obra⁴².

Em diálogo com Machado, acessamos a página virtual do *IMS*, que disponibiliza todas as informações sobre a exposição, reserva outro vídeo de importante relevância para que o público conheça um pouco mais de *Agora ou Nunca – Devolução*. Maureen Bisilliat comenta suas perspectivas sobre o recorte escolhido para a exibição de suas obras, e um trecho do início de sua fala me chama a atenção. A autora revela que a curadoria de vídeos feito junto de Rachel seria uma “lupa” ou uma “lente de aproximação” para quem olha para os detalhes mais minuciosos da “floresta”, no sentido da artista, do agrupamento de vídeos⁴³. Esse ato de encarar o conjunto de obras diante de um acervo tão grande permite um olhar cuidadoso ao encontrar recortes que antes não foram alcançados. A alegoria se faz aqui ao formato de realização de *A João Guimarães Rosa*. Em muitos momentos do curta, a câmera enquadrada por Tassara e Santos, no fim da década de 1960, posiciona o olhar do espectador em recortes das fotografias roseanas de Bisilliat. A movimentação da câmera detalha em fragmentos os sentidos propostos nas citações de *Grande Sertão* e dos pontos organizados pela montagem de fotos em uma nova narrativa.

Por meio desta analogia, percebemos que a linguagem cinematográfica proposta em 1968 se reorganizou com o passar do tempo, assumiu formatos e significados de novas mãos. As escassas fontes extrafilme que possam auxiliar em novas pesquisas sobre o filme escancaram o seu processo de ausência de acesso nos últimos cinquenta anos, legitimando o seu ressurgimento em canais pessoais e institucionais dos agregadores de vídeos virtuais. Este fato ainda suscita novas questões ao assumir nova função

42 MACHADO, *op. cit.*, p. 8.

43 O vídeo de relato de Maureen Bisilliat sobre *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat* faz parte do acervo virtual do *IMS*. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/agora-ou-nunca-devolucao-paisagens-audiovisuais-de-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

artística, pois está integrado a uma exposição de arte contemporânea realizada durante o período de pandemia de Covid-19 e por fazer parte do acervo virtual do IMS.

No entanto, são os possíveis sentidos do hoje que objetivam novas potências, novos alcances e possíveis diálogos entre arte contemporânea e o cinema. Machado completa esta percepção evidenciando que “no universo das formas audiovisuais, o estatuto da significação está intimamente ligado à proposta estética da obra”⁴⁴. Ademais, a obra audiovisual se define pelo seu fenômeno de comunicação. A mensagem transmitida depende de como se constituiu no seu contexto, por esse motivo ele tende a se “disseminar de forma processual e não hierárquica no tecido social”⁴⁵, consolidando as novas concepções e funções adquiridas com o passar do tempo. Sua dimensão e o modo de divulgação, somados ao formato e ao acesso, são facilitadores dos novos tempos. Eles caminham nestes novos alcances da obra de arte. São as novas possibilidades que entrelaçam artista e público, espectador e produtor, mãos e olhares de uma obra audiovisual que transcende o tempo.

A intenção de revelar a memória e a trajetória, profissional e pessoal, da artista garantem novas perspectivas vislumbradas para a exposição. É este ponto que nos leva de volta aos possíveis e diversos significados constatados no curta-metragem realizado a várias mãos. Retomo aos primeiros momentos que me deparei com a existência da obra, mediante ao reconhecimento das fontes e do contexto em torno da participação de Roberto Santos no curso de cinema da USP. As considerações eram reservadas inicialmente apenas para o levantamento de obras realizadas pelo diretor em momentos que antecipavam a realização de *Vozes do Medo* (1972-1974). Todavia, com a investigação sobre a historicidade de *A João Guimarães Rosa*, surgiram novos sentidos e possibilidades para a obra, chegando enfim ao “entrelugar dos universos possíveis”⁴⁶, do curta-metragem de cinema inserido em uma exposição de arte contemporânea.

Maureen Bisilliat finaliza seu discurso sobre a exposição em vídeo ressaltando que: “a fotografia, a imagem, não é só para a história, não é só para organização, é para também lembrar daqueles momentos que não só se sobressaíram, mas que permaneceram”⁴⁷. Com esse discurso, reforça o comentário de Dubois sobre os artistas que se posicionam no “entrelugar”, pois são estes, “artistas-que-trabalham-com-o-cinema” ou “cineastas-que-se-acreditam-ou-se-experimentam-no-trabalho-de-artista”⁴⁸, que são mediadores dos dois universos tratados.

Assim, quando a artista instiga o valor da fotografia como um modo de permanência, interpreto que em *Agora ou Nunca – Devolução*, ela reposiciona os significados das imagens através da sobreposição de lembranças, memórias e ressurgimentos. No caso do curta-metragem, obra cinematográfica que também foi concebida como uma maneira de perpetuar a obra de Guimarães Rosa, novos significados e possibilidades

44 MACHADO, *op. cit.*, p. 8.

45 MACHADO, *op. cit.*, p. 9.

46 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184-185.

47 O vídeo de relato de Maureen Bisilliat sobre *Agora ou Nunca – Devolução*: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat faz parte do acervo virtual do IMS. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/agora-ou-nunca-devolucao-paisagens-audiovisuais-de-maureen-bisilliat/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

48 DUBOIS, *op. cit.*, p. 184-185.

emergiram em um contexto não inicialmente sugerido, desencadeando novas interpretações e funções do audiovisual na atualidade.

Conclusão

Ao longo da pesquisa, propomos uma pesquisa dividida em duas seções principais. A princípio, o resgate histórico do curta-metragem *A João Guimarães Rosa*, realizado por Roberto Santos e Marcello Tassara e produzido pelo atual curso de graduação em cinema da USP, apresentando os registros fotográficos da artista Maureen Bisilliat e contendo recortes dos versos da obra literária *Grande Sertão: veredas* de João Guimarães Rosa. Em sequência, foi realizada uma análise das ressignificações desse objeto fílmico em outra linguagem, tendo a arte contemporânea como o novo formato de divulgação. Nesse sentido, compreende-se as novas possibilidades de interpretação e função para um objeto realizado há mais de meio século.

Pensado como um produto prático do curso de graduação, ele conta o caminho das novas técnicas para a produção de filmes, além de conter uma linguagem que é parte constituinte do cinema brasileiro do seu contexto. Por meio da historicização do objeto, pode-se instigar seus significados em momentos de lançamento, distribuição e premiação, permitindo, ainda, teorizarmos os novos sentidos adquiridos pelo filme com o passar do tempo. Assim, paralelamente ao resgate histórico, encontramos outros pontos de relevância e significados, tanto na forma técnica de realização das filmagens quanto nas escolhas de Maureen Bisilliat quando revisita suas obras para uma nova exposição. É ela quem seleciona a obra que só se fez possível por meio de uma divisão complexa de tarefas no amálgama de três linguagens artísticas.

Concluimos, portanto, que a escolha do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* como objeto de análise potencializou novos olhares sobre um objeto pouco conhecido, seja no meio cinematográfico ou nas discussões das outras linguagens artísticas. A possibilidade em somar as experimentações acadêmicas, o cinema, a fotografia e a literatura em um contexto cultural brasileiro que dependia de diversas explicações sobre o que se era produzido, garante a relevância histórica desse objeto diante do que se constituía como uma produção artística do seu tempo. Por fim, poder encontrar essa obra após tanto tempo de realização garante novas perspectivas de entendimento, garantindo novas provocações e possibilidades, neste caso, quando nos questionamos sobre os novos sentidos de um objeto, suas ressignificações em nosso tempo e a dependência do olhar apurado dos agentes históricos no passado e no presente.

Exposição de arte

Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat – acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/agora-ou-nunca-devolucao-paisagens-audiovisuais-de-maureen-bisilliat>. Acesso em: 29 jul. 2024.

Fontes filmográficas

A JOÃO GUIMARÃES ROSA. Direção: Marcello Tassara; Roberto Santos. Produção: ECA-USP – Departamento de Cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Roberto Santos Produções Cinematográficas Ltda. Produção executiva: Lívio Norberto Spiegler; Rudá de Andrade. Fotografia: Maureen Bisilliat. Inspirado em *Grandes Sertões: Veredas* de João Guimarães Rosa. São Paulo: ECA-USP, 1968. Curta-metragem, 35mm, cópia digital, vídeo online (11min e 24 seg.), son., P&B.

PALAVRAS E PENSAMENTOS CAPTADOS AO QUASE ACASO. Direção Maureen Bisilliat. 2020. Curta-metragem é parte da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat* – acervo digital do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLC90FSGUm-LhS-LEN3YI7RQwRUz-1ZRj20&si=ub94F2rhZl2zgEzn>. Acesso em: 29 jul. 2024.

Fontes diversas

A João Guimarães Rosa In: Instituto Moreira Salles: Escrever com a imagem e ver com a palavra – Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat. Artigo publicado em 18 de outubro de 2019. Disponível em: <https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-a-joao-guimaraes-rosa-maureen-bisilliat/>.

Acesso em: 27 jan. 2024.

BISILLIAT, Maureen. *A João Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1979.

DISCURSO de posse na Academia Brasileira de Letras de Guimarães Rosa está disponível no site da academia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/discurso-de-posse>. Acesso em: 27 jan. 2024.

PÁGINA do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* (1968) localizado no acervo digital da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

PROJETO Memórias da ECA/USP: 50 anos. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/memorias/pt-br/content/ecc>. Acesso em: 15 jul. 2024.

REZENDE, Rachel. Devoluções. In: Texto de apresentação da exposição *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*. Publicação em 05 de agosto de 2020, disponível em: <https://ims.com.br/2020/08/05/agora-ou-nunca-devolucao-texto-de-rachel-rezende/>. Acesso no dia 31 de janeiro de 2024.

SITE oficial do Festival de Cannes relembra a indicação de *A hora e a vez de Augusto Matraga* no ano de 1966. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/retrospective/1966/>. Acesso em: 26 jan. 2024.

Referências

- DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea [2006]. In: COSTA, Luiz Cláudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- ELIAS, Érico. Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara. *Studium*, São Paulo, v. 29, 2009.
- FUTEMMA, Olga Toshiko. *Roberto Santos: vinte e três anos após O grande momento, Os amantes da chuva*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1982.
- KAMINSKI, Rosane. *Poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back*. São Paulo: Intermeios, 2021.
- KAMINSKI, Rosane. Arthur Omar e a Exposição Sonora “Silêncios do Brasil” (1992). In: COLÓQUIO HISTÓRIAS DA ARTE EM EXPOSIÇÕES. Modos História da Arte: Modos de ver, exibir e compreender”. *Anais [...]*. Comunicações, 2014. p. 37-49.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, 1996.
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. A historicidade do cinema. *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 48, jul./dez. 2017.
- ROSA, João Guimarães. *O Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHLITTLER, João Paulo Amaral. Quem foi Marcello Tassara (com dois Ls)? *Jornal da USP*, São Paulo, 21 set. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/quem-foi-marcello-tassara-com-dois-ls/>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIALOGUES BETWEEN EXPERIMENTAL CINEMA AND ART CONTEMPORAIN

Abstract: This text proposes a reflection on the meanings of the short film *A João Guimarães Rosa* (1968) from two dimensions, organized into two distinct moments. In the beginning, I present the historicity of the production and making of the first film on the USP cinema course. Several hands and different perspectives that shared proposals for new experiments in national cinematography, encouraged by university dialogues projected by the results of the first undergraduate cinema courses in the country, organized the project. In a second section, I point out possible artistic significations around its contemporaneity, as it was included as one of the works of art in the art exhibition *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, organized by the artist herself in collaboration with Rachel Rezende, at the Moreira Salles Institute. *Instituto Moreira Salles*. As a hypothesis, I identify that the historical study of a filmic object is dependent on different interpretations of its time, and they are defined in the meanings intertwined with cinema and contemporary art. Following these discussions, the theoretical definitions of the historicity of cinema proposed by Jacques Rancière, added to the contributions of Philippe Dubois on the “cinema effect” in contemporary art and the perceptions about the possible discourses of video and its language, highlighted by Arlindo Machado, will be auxiliary in the definitions concepts of this article.

Keywords: *A João Guimarães Rosa*; Cinema; Memory; History; Art Contemporain.

A JOÃO GUIMARÃES ROSA (MARCELLO TASSARA; ROBERTO SANTOS, 1968): DIÁLOGOS ENTRE CINE EXPERIMENTAL Y ARTE CONTEMPORÁNEO

Resumen: Este texto propone una reflexión sobre los significados del cortometraje *A João Guimarães Rosa* (1968) en dos dimensiones, organizadas en dos momentos diferenciados. Inicialmente, presentó la historicidad de la producción y realización de la primera película del curso de cine de la USP. El proyecto fue organizado por varias manos y diferentes perspectivas que compartieron propuestas de nuevos experimentos en la cinematografía nacional, alentados por diálogos universitarios proyectados por los resultados de los primeros cursos de pregrado en cine en el país. En un segundo apartado, señalo posibles significaciones artísticas en torno a su contemporaneidad, ya que fue incluida como una de las obras de arte en la exposición de arte *Agora ou Nunca – Devolução: paisagens audiovisuais de Maureen Bisilliat*, organizada por la propia artista en colaboración con Raquel Rezende, en el Instituto Moreira Salles. A través de las hipótesis, identifiqué que el estudio histórico de un objeto filmico depende de diferentes interpretaciones de su época, y pueden definirse en los significados entrelazados con el cine y el arte contemporáneo. Aún en este sentido, las definiciones teóricas de la historicidad del cine propuestas por Jacques Rancière, sumadas a los aportes de Philippe Dubois sobre el “efecto cine” en el arte contemporáneo y las percepciones sobre los posibles discursos del video y su lenguaje, destacadas por Arlindo Machado, debería ayudar en las definiciones conceptuales de este artículo.

Palabras clave: *A João Guimarães Rosa*; cine; memoria; Historia; arte contemporáneo.

ETNOGRAFIA E OS SENTIDOS: UMA ETNOGRAFIA MULTISSENSORIAL DA FESTA DE SÃO BENEDITO DE CURAÇÁ, BAHIA

Gabriela Fernandes Gomes¹
Cauê Krüger²

Resumo: Este artigo tem como objetivo discutir algumas relações entre a produção audiovisual, as festas populares brasileiras e a etnografia multissensorial. Ele parte do documentário “Festejar São Benedito Pra Todo Ano Chover”, produzido em 2023, sobre a Festa de São Benedito de Curaçá e aborda os diversos rituais e comportamentos simbólicos que a constituem. O artigo reflete acerca da articulação entre pesquisa etnográfica e antropologia visual, enfatizando as possibilidades evocativas na interação entre texto, fotografias, vídeos e sons no processo de registro da experiência vivida junto à comunidade, segundo trilhas abertas pela etnografia multissensorial.

Palavras-chave: etnografia multissensorial; documentário; Festa de São Benedito de Curaçá, Bahia.

1. INTRODUÇÃO: A CAMINHO DE CURAÇÁ, BAHIA

Pequena e charmosa, com cerca de 36 mil habitantes e 5.950 km² de extensão, Curaçá exhibe construções coloniais, igrejas históricas e praças que preservam traços da arquitetura colonial. Um dos logradouros mais simbólicos é a Praça de São Benedito, localizada às margens do Rio São Francisco, cenário frequente de outras atrações de relevância: as manifestações culturais e religiosas da cidade. Nelas, destaca-se a grande estátua do santo, que funciona como ponto de encontro, referência geográfica e, sobretudo, motivo de orgulho e devoção para os curuçaenses.

1 Designer, Graduada em Design Gráfico pelo SENAC, especialista em Antropologia Cultural pela PUCPR, criadora e gestora do projeto Percurso Vivo.

2 Doutor em Sociologia e Antropologia (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É professor da Especialização em Antropologia Cultural e da Licenciatura e do Bacharelado em Ciências Sociais da PUCPR. Professor colaborador do Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR.



Fig. 01 - Estátua de São Benedito com chapéu de Marujo.

Embora o título de padroeiro oficial da cidade pertença ao Bom Jesus da Boa Morte — figura devocional associada a Dona Feliciano Maria de Santa Thereza de Jesus, fazendeira tida como fundadora de Curaçá (Souza e Silva, 2020) — a devoção majoritária dos curaçaenses volta-se a São Benedito. Lopes (2000) aponta que, em 1819, Dona Feliciano teria encomendado a construção de uma capela dedicada a Bom Jesus, utilizando o trabalho de pessoas escravizadas trazidas por ela para a região. Segundo a tradição oral, foram estes escravizados que iniciaram o culto a São Benedito. Desta forma, se instaurou algo que já era bem comum no Brasil escravocrata, a segregação, tanto social quanto religiosa: assim, fazendeiros brancos cultuavam Bom Jesus e negros escravizados, São Benedito.

Segundo Sônia Cristina de Albuquerque Vieira (2015), Benedetto Manasseri foi um frei siciliano, nascido em família pobre, na cidade de San Fratello e que viveu entre 1524 e 1589. A maioria das hagiografias menciona que Benedito era descendente de escravos, oriundos da Etiópia, mas circula também a hipótese de que ele havia sido um escravo capturado no norte da África. Ainda que sua origem seja incerta (oscile entre moura ou etíope), as versões relatam que seu apelido de “mouro” era referente sobretudo à cor de sua pele. Em sua tese de doutorado, nos diz a pesquisadora:

São Benedito foi pastor de ovelhas e lavrador. Aos 18 anos teria se “consagrado a Deus” e aos 21, um monge dos irmãos eremitas de São Francisco de Assis o chamou para viver entre eles. Como tal, teria feito votos de pobreza, obediência e castidade e, coerentemente, caminhava descalço pelas ruas e dormia no chão sem cobertas. Era muito procurado pelo povo, que desejava ouvir seus conselhos e pedir-lhe orações. Cumprindo seu voto de obediência, depois de 17 anos entre os eremitas, foi designado para a função de cozinheiro no convento dos frades menores, localizado na periferia de Palermo. Sua piedade, sabedoria e santidade levaram seus irmãos de comunidade a elegê-lo superior do mosteiro, apesar de ser Benedito analfabeto e leigo, pois não havia sido

ordenado sacerdote. Seus irmãos o consideravam iluminado pelo Espírito Santo, pois fazia muitas profecias e, ao terminar o tempo determinado como superior, reassumiu com muita humildade, mas com alegria, suas atividades na cozinha do convento. A versão mais difundida pelas hagiografias de São Benedito no Brasil é a seguinte: a que relata que o santo sempre preocupado com os mais pobres do que ele, aqueles que não tinham nem o alimento diário, retirava alguns mantimentos do convento, escondia-os dentro de suas roupas, seu burel, e levava os alimentos para os famintos que enchiam as ruas da cidade. Em uma dessas saídas, o novo superior do convento o surpreendeu e perguntou: “Que escondes aí, embaixo de teu manto, irmão Benedito?”. E o santo humildemente respondeu: “Rosas, meu senhor!” e, abrindo o manto, de fato apareceram rosas de grande beleza e não os alimentos de que suspeitava o superior. Tal milagre é bem conhecido e repetido no Brasil, onde o santo é considerado padroeiro dos cozinheiros e cozinheiras, e em todas as festas em homenagem a este santo um dos eventos principais será, justamente, a distribuição de alimentos (Vieira, 2015, p. 44-45).

Mais de 200 anos após sua morte São Benedito tornou-se o primeiro negro a ser canonizado pela Igreja Católica, pelo Papa Pio VI, em 1807. Muito antes disso, porém, seu culto já se difundia na Itália, Espanha, Portugal, Angola e também no Brasil, de modo que estudiosos do tema revelam uma “irrupção de São Benedito nas Américas” (Vieira, 2015). A pesquisadora menciona que São Benedito sempre aparece como “advogado nos cenários de africanos deportados” (Vieira, 2015, p. 40).

A consagração oficial de São Benedito como copadroeiro de Curaçá data dos anos 1980, durante o bispado de Dom José Rodrigues. Apesar de já ocupar, há muito tempo, um lugar central na devoção cotidiana da comunidade, a importância religiosa de São Benedito ainda não havia sido formalmente reconhecida pela Igreja. A decisão de elevá-lo à copadroeiro surgiu como resposta pastoral às demandas da população local, que questionava a predominância do Bom Jesus da Boa Morte como padroeiro oficial da cidade, mesmo com um número significativamente menor de devotos. Segundo a pesquisa de Souza e Silva (2020), o bispo justificou a mudança afirmando que o Bom Jesus já possuía, por tradição, um status de padroeiro comum a todas as paróquias, o que abriu espaço para acolher institucionalmente a figura de São Benedito. Esse gesto da hierarquia católica revela não apenas uma adequação às práticas devocionais populares, mas também uma legitimação da força simbólica e afetiva que o culto ao santo assume nas manifestações locais, como a marujada e a procissão (Soares Neto, 2011, p. 163).

Esta elevação de São Benedito a copadroeiro não apenas respondeu às demandas devocionais da população, mas também pode ser compreendida como parte de uma estratégia mais ampla da Igreja Católica para conter possíveis rupturas e manter sua influência sobre os fiéis. A assimilação institucional da devoção que já se manifestava de forma autônoma e expressiva nas ruas, sobretudo através da Marujada e da procissão. Ao legitimar essa devoção no âmbito eclesial, a Igreja não apenas reconheceu a força do culto popular, mas também buscou reafirmar sua autoridade simbólica, evitando que essas práticas escapassem completamente do seu controle.

A devoção brasileira a São Benedito deu origem à marujada, parte importante das festividades em sua homenagem. As Marujadas, assim como as Cheganças, Embaixa-

das e Congadas, fazem parte de um amplo e rico repertório de folguedos populares afrodescendentes que resistem e se reinventam desde o período colonial. Presentes em diferentes regiões do Brasil, essas manifestações são construídas a partir de dramatizações simbólicas que misturam religiosidade, memória e *performances* corporais. Em muitos casos, evocam batalhas marítimas entre cristãos e mouros, ou fazem alusão às grandes navegações, com encenações de naufrágios, salvamentos e retornos vitoriosos. São espetáculos de fé e resistência que carregam camadas profundas de significados, frequentemente atravessados por interpretações sobre a experiência da escravidão, a diáspora africana e pelo sincretismo religioso.

Dentre as diversas marujadas, presentes nas mais variadas regiões do país, a marujada de Bragança se destaca por seu vulto e antiguidade. Desenvolvida pela irmandade de São Benedito da região, fundada em 1789, a festa é reconhecida, desde 2009, como Patrimônio Cultural do Pará, e desde 2024 conquistou o título de Patrimônio Cultural Nacional.

Em confluência com esse processo, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia solicitou em 2013 o registro das cheganças e marujadas no “Livro do Registro Especial das Expressões Lúdicas e Artísticas” da Instituição. A pesquisadora Eliane dos Santos Souza e Silva relata que o processo de mapeamento dos grupos baianos teve início em 2015 e o inventário que promoveu o registro das festividades, em 2019, “localizou e registrou a existência de 20 grupos ativos, em 14 municípios de 8 Territórios de Identidade” (Souza e Silva, 2020, p. 22), dentre os quais figura Curaçá.

Essa paixão por São Benedito, “o Santo Preto”, a longa tradição de sua celebração na região e, principalmente, a euforia e ansiedade para a festa, vivida durante todo o ano por seus moradores, foi o mote principal para a realização do documentário e da pesquisa etnográfica que se desdobra no presente artigo. Tais encantamentos da cultura brasileira, as práticas festivas, a força simbólica das celebrações, a vitalidade e diversidade da cultura popular de rua foram os aspectos que inspiraram e uniram os autores deste artigo em torno deste projeto documental e etnográfico. Tal encontro foi impregnado pela vibração, efervescência e vitalidade da cultura popular brasileira, expressa em suas festas, rituais, gestos e territorialidades.

No ano de 2023, Gabriela Fernandes iniciava uma jornada de pesquisa audiovisual ao lado do artista e produtor cultural João Diniz. Durante uma viagem ao sertão baiano com destino a Canudos, uma parada imprevista na cidade de Curaçá, às vésperas da Marujada, transformou-se em experiência fundante. Naquele mesmo ano, Gabriela cursava a especialização em Antropologia Cultural pela PUCPR, aproximando-se das discussões teóricas e metodológicas da antropologia visual. As leituras, aulas e reflexões sobre imagem, presença e *performance* nas culturas populares ressoaram de forma potente com o desejo de registrar e compartilhar, em linguagem documental, a experiência sensível da Festa de São Benedito. A acolhida calorosa da comunidade e o estímulo de lideranças locais impulsionaram a criação do documentário *Festejar São Benedito pra Todo Ano Chover*, dirigido por Gabriela Fernandes e por João Diniz.

Em agosto de 2023, o filme foi selecionado para o Festival de Cinema de Triunfo-PE, e ganhou na categoria Melhor Curta Metragem dos Sertões. E pode ser visto no link: *Festejar São Benedito Pra Todo Ano Chover*. <https://youtu.be/POU4dZh6lvM>

No presente artigo, partimos dessa experiência antropológica e visual para propor uma etnografia multissensorial (Bezerra *et al.*, 2023) como narrativa expandida do vivido. A etnografia multissensorial vincula-se a influências teórico-metodológicas da antropologia dos sentidos como Constance Classen, David Howes, Paul Stoller e Sarah Pink, entre outros, que já buscavam “incluir os elementos sensoriais percebidos em campo como modo de adensar a descrição, levando em conta a sua importância como meio de compreensão e análise do experienciado” (Bezerra *et al.*, 2023, p. 243-244). A etnografia multissensorial alia, assim, o fazer antropológico ao artístico concebendo uma “antropoética” que articula recursos audiovisuais e textuais de modo a estimular a percepção e a imaginação do leitor, “tornando-se importantes aliados no processo de tangenciar as experiências vividas e, também, como meios de conhecimento” (Bezerra *et al.*, 2023, p. 245).

Partindo dessa inspiração, buscaremos, com trechos de vídeos, fotografias e áudios, apresentar uma narrativa multissensorial, aliando conteúdo e forma, descrição e sinestesia, palavra, imagem e som, imagem e imaginação (Novais, 2008). Isso permitirá ao leitor perceber muito mais do que mera a interpretação escrita dessas memórias, versos e cantigas. Ainda que inevitavelmente fragmentária, a etnografia multissensorial é capaz de reapresentar ritmos, pronúncias, gestos, formas de falar e cantar que delimitam toda a especificidade de tal manifestação e que estariam excluídas da etnografia tradicional monográfica. Todas as imagens aqui anexadas foram captadas por Gabriela Gomes e por João Diniz, na produção do referido documentário (usadas ou não no corte final), e as gravações das músicas foram cedidas pelo grupo cultural de Marujos da cidade.

2. FESTA DE SÃO BENEDITO, CURAÇÁ, BAHIA

A Festa de São Benedito em Curaçá, no sertão baiano, é uma das mais vibrantes expressões do catolicismo popular da região, articulando fé, corpo e territorialidade em uma celebração que movimenta intensamente a cidade ao final de cada ano. A devoção ao “Santo Preto”, como é chamado carinhosamente por muitos moradores, se traduz em rituais que misturam o sagrado e o profano, o silêncio das promessas e o alvoroço das cantorias, a solenidade da liturgia e a eferescência das ruas.

Mais do que uma mera celebração religiosa, a festa atua como um mecanismo potente de coesão social e afirmação identitária. Seus rituais envolvem oferendas, músicas, danças, bandeiras, comidas e bebidas — práticas corporais e sensoriais que atualizam uma memória coletiva profundamente marcada pela presença negra na história da cidade.

Tais manifestações culturais, desde o período colonial, têm constituído os comportamentos e as relações em diferentes âmbitos da sociedade e vem sendo considerada como uma “dimensão de aprendizado da cidadania e de apropriação da própria história por parte do povo”, como nos diz a antropóloga Rita Amaral, em sua conhecida tese “Festa à Brasileira” (Amaral, 1998, p. 8). Nessa obra, a autora analisa em detalhe importantes expressões festivas nacionais como as festas juninas, festas do

Divino Espírito Santo, a festa do Círio de Nazaré no Pará, a Oktoberfest em Blumenau, e tece discussões conceituais e analíticas de grande relevância para a antropologia das festas nacionais.

Amaral compreende a festa como mediação entre a utopia e a ação transformadora:

Ela busca recuperar a imanência entre criador e criaturas, natureza e cultura, tempo e eternidade, vida e morte, ser e não ser. A presença da música, alimentação, dança, mitos e máscaras atesta com veemência esta proposição. A festa é, ainda, mediadora entre os anseios individuais e os coletivos, mito e rustória, fantasia e realidade, passado e presente, presente e futuro, nós e os outros -por isso mesmo revelando e exaltando as contradições impostas à vida humana pela dicotomia natureza e cultura, mediando ainda os encontros culturais e absorvendo, digerindo e transformando em pontes os opostos tidos como inconciliáveis (Amaral, 1998, p. 58).

Outra referência de peso no estudo das festas populares brasileiras é a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. No artigo “A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil”, a pesquisadora não apenas destaca o vasto potencial teórico na análise antropológica das festas no Brasil, mas também sintetiza, de modo perspicaz, o potencial e a articulação entre as festas e os rituais:

Como rituais, isto é, agregados de comportamentos simbólicos, as festas, realizam, com a linguagem dos símbolos, o trabalho dos ritos (Valeri, 1994a): articulam, desarticulam e rearticulam aspectos do cotidiano, de experiências históricas, de correntes de tradição, e operam de forma múltipla e involuntária na experiência social. Ao final, é sempre a pesquisa e a análise etnográfica que irão nos propor as chaves de sua compreensão. Elas podem estimular de modo mais ou menos consciente o trabalho reflexivo, produzir reinterpretções, críticas, reformulações, ou reiterações; propiciar aprendizagem de códigos sociais; estimular a produção de novas informações e perspectivas. Atraem, encantam e integram participantes e admiradores. Envolvem ricos e pobres; brancos, mulatos, caboclos, negros; distintas origens étnicas; sagrado e profano. Não resolvem conflitos e desigualdades sociais, mas expressam uma face das coletividades que se superpõe a essas diferenças (Cavalcanti, 2013, p. 2).

Mas é Leda Maria Martins, pertencente ao Reinado do Rosário no Jatobá, quem desenvolve trabalho com maior afinidade e influência para o presente artigo. Em *Afrografias da Memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, a pesquisadora descortina o universo da expressão popular afro-brasileira conhecida como “congada” ou “reinado”. De forma geral, pode-se dizer que essa celebração é um festejo religioso-popular em louvor a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, caracterizado por rituais, danças, cantos e refeições, de origem escrava e de grande “espetacularidade” e forte presença sígnico-ritual afro-brasileira. O enredo narra disputas de poder e fé entre o reino do Congo e o reino de Angola com expressivas variações e singularidades, especialmente no sudeste e centro-oeste do Brasil.

Os congados expressam muito o saber banto, que concebe o indivíduo como expressão de um cruzamento triádico: os ancestrais fundadores, as divindades e ‘outras existências sensíveis’, o grupo social e a série cultural. Essa concepção

filosófica erige o sujeito como signo e efeito de princípios que não separam história e memória, o secular e o sagrado, o corpo e a palavra, o som e o gesto, história individual e memória coletiva ancestral, o divino e o humano, a arte e o cotidiano; concepção esta presente na cosmovisão dos capitães e reis, como um dos substratos das culturas banto que ali se orquestram (Martins, 2021, p. 44).

E ainda:

Essa energia cósmica esculpe um saber que se expressa na fala, na dança, no vestuário, e em objetos sagrados, como bastões, caixas, tambores e adornos, cumprindo uma função ritual que não cinde as linguagens das cores, dos sons e dos gestos, mas sim, sinestesticamente as conjuga na elaboração de uma fala plural que reveste o tempo presente com os adereços simbólicos ancestrais, carregando dentro de si uma tradição de ancestralidade que a cria e a diviniza (Martins, 2021, p. 43).

A festa de São Benedito tem, portanto, origens ligadas diretamente às práticas culturais dos povos escravizados na região. Segundo a tradição oral, no período colonial, os senhores de engenho concediam aos escravizados o dia 31 de dezembro como um raro momento de descanso — uma pausa simbólica no calendário de opressão. Aproveitando essa brecha, os escravizados dedicavam o dia à celebração de São Benedito, considerado seu protetor, realizando cantos, batuques e cortejos que atravessavam a cidade. A data, situada estrategicamente na véspera da festa do Bom Jesus da Boa Morte (padroeiro oficial de Curaçá e vinculado à elite branca), foi se consolidando como o momento central da devoção negra local. Com a abolição da escravidão em 1888, essas manifestações não desapareceram; pelo contrário, se reinventaram como parte da tradição popular, reafirmando-se ano após ano como um espaço de fé, memória e pertencimento.

Embora integre o vasto universo das Marujadas, Cheganças e Embaixadas presentes em diversas regiões do Brasil — manifestações populares que remetem ao imaginário das grandes navegações, das lutas entre mouros e cristãos e dos autos marítimos coloniais —, a Marujada de Curaçá apresenta características que a tornam singular em relação aos demais grupos existentes na Bahia. Em muitos municípios, essas manifestações seguem uma estética próxima à da Marinha Brasileira: trajes brancos com frisos azuis, chapéus com insígnias, fardamento e divisão por gênero. Em Curaçá, no entanto, o grupo se afasta dessa normatividade simbólica e visual.

A começar pelo figurino: os marujos e marujas curaçaenses vestem-se de branco, mas adornam-se com fitas coloridas costuradas nas camisas, cintos de cetim vermelho que descem até os joelhos e chapéus ricamente ornamentados com papel crepom e espelhos — elementos que conferem ao grupo uma identidade visual própria, exuberante e distante da referência da marinha. Além disso, desde o ano 2000, a participação é aberta a homens e mulheres indistintamente, o que rompe com a lógica de segregação por gênero observada em muitos outros grupos semelhantes.



Fig. 02 - Marujos em Cortejo

Como aponta Araújo (*apud* Souza e Silva, 2020), em *Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular da Bahia* (1988), trata-se de uma manifestação enraizada nas particularidades locais, que transforma a cidade em um grande palco de devoção e celebração.

Destituída de vários dos elementos tradicionais das marujadas, a de Curaçá acrescentou outros, tendo adicionado aos pandeiros alguns instrumentos “exóticos” em tais folguedos: violões, cavaquinhos e surdos. A praxe baiana, ao menos na área do Recôncavo, é o uso de pandeiros [...] Nova discrepância: a disposição coreográfica em Curaçá é em quatro fileiras e não em duas, a comum. A indumentária não imita a farda da Marinha de Guerra. São uniformes brancos, com faixas vermelhas, mais chapéus de palha enfeitados de fitas coloridas e espelhos. Os marujos não portam imitações de espadas ou espadas verdadeiras (Araújo, 1998, p. 99-100).

Segundo Alencar (2014), a Marujada pode ser compreendida também como forma de resistência cultural, frente ao domínio exercido pelos senhores e pela Igreja. Nesse sentido, essas festas desempenharam papéis ambíguos: ao mesmo tempo que eram formas de expressão e vivência simbólica para os escravizados, também funcionavam como instrumento de controle. Essa contradição já havia sido apontada por Antônio (*apud* Souza e Silva, 2020), em sua obra *Cultura e Opulência no Brasil* (1837), ao orientar os senhores de engenho a não proibirem os “folguedos”, por serem “o único alívio do seu cativeiro”. Para ele, permitir aos cativos cantar, dançar e criar seus reis em determinadas datas — como as festas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário ou a São Benedito — era uma estratégia para manter-lhes a “vida, saúde e consolação”. Assim, a Marujada de Curaçá carrega em seu corpo e som a memória dessa ambivalência: uma festa que é, ao mesmo tempo, território de alegria e de luta.

O ciclo festivo se organiza em três momentos principais. No dia 25 de dezembro, ocorre a *Passagem das Bandeiras*, quando doze estandartes com a imagem de São Benedito percorrem a cidade, sendo recebidos de casa em casa. Esse rito doméstico e itinerante abençoa os lares, emociona devotos e arrecada doações que ajudarão na organização dos festejos. Já no dia 30, realiza-se a *Missa Campal, Procissão e Hasteamento da Bandeira*. É no dia 31 de dezembro, contudo, que a cidade pulsa com mais intensidade: a *Marujada* toma as ruas com seus trajes coloridos, cantos marcados e passos ritualizados, em uma coreografia de fé, memória e resistência.

3. DEVOÇÃO ITINERANTE: UM DIA COM SÃO BENEDITO

As gravações do documentário tiveram início no dia 25 de dezembro de 2022, marcando também o primeiro registro etnográfico desta pesquisa. O céu amanheceu nublado, com uma garoa fina e persistente que pairava sobre Curaçá. Era o Dia da Passagem das Bandeiras de São Benedito, rito inaugural da festa, no qual pagadores de promessa e devotos percorrem as ruas da cidade, levando de casa em casa as bandeiras do santo, entoando cantos, recolhendo oferendas e espalhando bênçãos.



Fig. 03 - Casa de Mãe Sérgia.

O ponto de encontro era a casa de Mãe Sérgia, no centro antigo da cidade. Às 6 horas da manhã, devotos começaram a se reunir na antiga residência de Sérgia Maria da Conceição — ou simplesmente Mãe Sérgia —, figura central na memória coletiva curaçaense. Negra, parteira, curandeira e “mãe de pegação” de mais de cem cidadãos curaçaenses, foi também guardiã da bandeira de São Benedito e presença incontornável nos bastidores da festa. Nascida ainda sob a condição de escravizada, conquistou, ao longo da vida, o respeito de todas as classes sociais, transitando com autoridade entre mundos distintos. Tinha essa aura bondosa, quase santificada por moradores locais. Em depoimentos colhidos durante a produção do documentário, moradores a descrevem com reverência: uma mulher de fé, generosa e firme.



Fig. 04 - Mãe Sérgia.

Sua morte, como relatam, paralisou a cidade — comércios fechados, escolas em silêncio — como se um luto coletivo tomasse Curaçá. Hoje, sua casa, ainda que desabitada, continua sendo um símbolo revisitado diversas vezes durante a festa religiosa, tanto por respeito à história quanto como uma espécie de templo sagrado.

Essa mitificação de Mãe Sérgia desempenha um papel fundamental dentro da cidade, contribuindo para a coesão social, fornecendo um ponto de referência em comum para a comunidade, fortalecendo o sentido de pertencimento e de identidade cultural dos mesmos. Para o antropólogo Victor Turner (1989, p. 94), “a mitificação de personagens em rituais é um fenômeno que ocorre quando certos indivíduos são investidos de significados simbólicos poderosos, tornando-se modelos culturais e pontos focais de identificação coletiva”. A casa de Mãe Sérgia, nesse sentido, não é apenas um espaço físico, mas um território de memória e sacralidade.



Fig. 05 - Paulo Cezar preparando as Bandeiras de São Benedito.

[PAULOCEZAR_PREPARANDO_BANDEIRAS.MP4](#)

Antes da saída, um último recado de Paulo Cezar: “Recebi uma ligação de Dona Maria Pereira (nome fictício para preservar a família), ela é crente mais o marido, mas dona Tereza (sua tia) está lá, e pediu a ela para receber a bandeira”. O comentário, aparentemente casual, revelava uma fissura crescente no tecido social da cidade. Ao longo dos dias de gravação e observação, tornou-se evidente que o avanço das igrejas evangélicas em Curaçá já deixava marcas visíveis na festa de São Benedito. Novos templos surgindo, casas que antes recebiam com alegria a visita das bandeiras agora fechavam as portas, políticos recém-convertidos assumindo lideranças religiosas e famílias inteiras que mudaram de orientação devocional.

Esse movimento pode ser interpretado à luz da noção de “drama social”, proposta por Victor Turner (1989, 2005), no qual as rupturas, os conflitos e as disputas simbólicas dentro de um grupo revelam suas tensões internas e dinâmicas de transformação. O crescimento das igrejas evangélicas em Curaçá não apenas desloca práticas rituais tradicionais, mas reconfigura a paisagem afetiva da cidade, gerando novos alinhamentos e também resistências. A Passagem das Bandeiras, nesse contexto, não é apenas um rito devocional — é também um campo de disputa simbólica em torno da permanência, da memória e da fé.

3.1 A PASSAGEM DAS BANDEIRA (25 DE DEZEMBRO DE 2022)

Durante todo o ano, as doze bandeiras de São Benedito permanecem guardadas naquele espaço silencioso, envoltas em respeito e expectativa. Na manhã de 25 de dezembro, ainda antes do amanhecer, Paulo Cezar — coordenador da Marujada há

31 anos e, segundo contam, o último bebê partejado por Mãe Ségria — chega cedo para abrir as portas do local. É ele quem inicia o ritual de preparação: cuidadosamente separa, organiza e arruma as bandeiras que sairão em procissão ao longo do dia. As imagens de São Benedito, impressas em um pano branco e amarradas com um laço rosa, são mais do que bandeiras: neste momento, configuram corpos sagrados que circularão pela cidade levando bênçãos, cantos e pedidos.

Na alvorada, devotos e pagadores de promessas começam a chegar. Acolhidos com um café da manhã coletivo, compartilham ali o alimento e a disposição de passar o dia inteiro acompanhando a bandeira — caminhando sob o sol ou a chuva, cantando, visitando casas, recolhendo doações. O som de fogos de artifício demarca o início do ritual da Passagem das Bandeiras.



Fig. 06 - Fogos de Artifício iniciam o Ritual.

[PAULOCEZAR FOGOS DE ARTIFICIO.MP4](#)

Pouco depois, Frei Valdevan celebra uma missa dentro da própria casa-templo, transformando o espaço em altar e abrindo oficialmente os caminhos da festa. O gesto marca simbolicamente o início: após a bênção, os doze grupos se organizam. Cada líder recebe uma das bandeiras, uma caixa de papelão para recolher as ofertas e fogos de artifício, que disparam ao longo do trajeto.



Fig. 07 e 08 - Missa na Casa de Mãe Ségria.

[FREI VALDEVAN PASSAGEM DAS BANDEIRAS.MP4](#)

Com trajetos definidos entre os bairros, o centro histórico e comunidades próximas, Curaçá se transforma num grande mapa vivo de fé em movimento. As bandeiras percorrem ruas, entram em lares, tocam a cabeça dos doentes, despertam memórias nos mais velhos e emoções para os que deixaram saudade. Em cada parada, repetem-se gestos, orações e silêncios carregados de simbolismo e emotividade.

O início da peregrinação das bandeiras marcou não apenas o ponto de partida da produção audiovisual, mas também minha primeira imersão direta no ritual. O que se desenrolava diante da câmera era, ao mesmo tempo, o início da festa, da etnografia e do próprio filme. Era minha estreia tanto como observadora participante quanto como documentarista e, na tentativa de construir uma narrativa que capturasse os detalhes dessa experiência, optei por gravar o momento da entrada da bandeira em uma das casas. Solicitei aos moradores a permissão para estar dentro da residência no instante da chegada da bandeira buscando captar, pela lente da câmera, a perspectiva íntima de quem aguarda a visita do sagrado.



Fig. 09 - Bandeira entrando na primeira casa.

[BANDEIRA ENTRANDO NA CASA.MP4](#)

Ao ingressar na residência, ouvia-se o canto:

É chegada nesta casa
A bandeira da alegria
Que nela vem retratada
Benedito maravia.
Benedito maravia
Vem correndo a freguesia
Vem tirando sua esmola
Para a festa do seu dia
Este santo pede esmola
Mas não é por carecer

Pede pra experimentar
Quem seu devoto quer ser
Quem se cobre com a bandeira
A bandeira de alegria
Que nela vem retratando
Meu Senhor São Benedito
Este santo saiu hoje
Saiu com muita alegria
Visitando seus devotos.
Filhos da Virgem Maria.



Fig. 10 e 11 - Devotos aguardando a chegada da Bandeira de São Benedito.

Cada uma das doze bandeiras seguiu trajetos distintos, de forma que diversos cantos da cidade pudessem ser tocados pela presença ritual do santo. Ao longe, já se ouvia o canto que precedia a chegada do grupo e devotos ansiosos se posicionavam junto às janelas ou portas, à espera. Era possível notar o modo como os moradores se colocavam: de pé, em silêncio, alguns com as mãos cruzadas na altura do ventre, com os olhos marejados, fixos na porta. A canção, como um hino ou um mantra, unia os oficiantes, anfitriões e São Benedito. Leda Maria Martins explica esse processo por

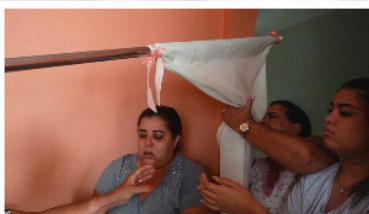


Fig. 12, 13 e 14 - Doação para São Benedito.

[BANDEIRA EM TODA CASA.MP4](#)

Por volta da terceira casa visitada durante a passagem das bandeiras, deparamo-nos com uma grande caixa de som na porta, de onde ecoava música em volume alto. Fomos recebidos por um jovem, sem camisa, com uma latinha de cerveja na mão. Com delicadeza, ele interrompeu a música ao perceber a chegada do grupo, gesto que reconhecia a importância daquele momento. Entramos e o ritual se cumpriu em sua inteireza: o canto entoado, a bandeira erguida e abençoada, os olhares fixos, reverentes. Entre os moradores, um dos rapazes — ainda jovem — deixava transparecer uma emoção incontida. Era comum notar, ao longo da caminhada, como o ritual ativava memórias familiares profundas: muitos daqueles jovens cresceram vendo seus pais e avós abrirem as portas para receber a bandeira e, agora, repetiam o gesto, não apenas como herança, mas como compromisso afetivo.

Ao final de cada visita, tão logo quanto cesse a cantoria, os moradores realizavam suas doações à bandeira, como forma de agradecimento por graças alcançadas ou em cumprimento de promessas previamente feitas. As ofertas variavam: em algumas casas, entregava-se dinheiro, destinado à organização dos festejos do dia 30; em outras, a retribuição vinha em forma de comida, lanches, ou até um café da manhã completo. O que se percebe, no entanto, é que o valor doado não obedece a uma lógica econômica ou de classe. Não é a renda que determina o gesto, mas a fé — uma fé que se manifesta com intensidade, por vezes, inversamente proporcional ao capital financeiro disponível.

Felipe, pedreiro de 30 anos, nos contou que, desde que fez uma promessa para nunca ficar

desempregado, doa anualmente o equivalente a um salário inteiro à bandeira. Seu relato ilustra algo fundamental: em Curaçá, a fé atravessa todos os domínios da vida — do trabalho à saúde, da alimentação à convivência. Trata-se de uma espiritualidade que não se restringe ao espaço sagrado da igreja, mas que se atualiza nas cozinhas, nas salas de estar, nas conversas de calçada e nos sacrifícios silenciosos feitos por devotos comuns. O gesto de doar, nesse contexto, é tanto um compromisso individual quanto uma expressão coletiva da religiosidade popular — um modo de inscrever o corpo e a vida na lógica da reciprocidade com o divino.

É nesses pequenos gestos, aparentemente simples, que a fé se reinscreve — não como imposição, mas como continuidade viva, íntima e coletiva.



Fig. 15 e 16 - Passagem das Bandeiras.

■ [PASSAGEM DAS BANDEIRAS CASA03.MP4](#)

■ [PASSAGEM DAS BANDEIRAS CASA03_PT02.MP4](#)

A bandeira, mais do que um objeto, é um símbolo sagrado. Por meio desse ritual, porém, ela não apenas simboliza, mas presentifica São Benedito nas casas dos devotos, que experimentam uma conexão intensificada e íntima com o divino, criando um espaço liminar (Turner, 1989, 2005), no qual as estruturas sociais do real são temporariamente suspensas e novas crenças e metáforas podem surgir, a partir da fé.



Fig. 17 - Dona Emília.

Dona Emília também recebeu a bandeira em sua casa. Pernambucana, antiga devota de São João, padroeiro de sua terra, mas que mudou sua fé para São Benedito as-

sim que chegou em Curaçá. Seu filho se chama Benedito em homenagem ao padroeiro (se tivesse filha mulher se chamaria Benedita). Segundo ela, o momento da bandeira lhe causa muita emoção, e a deixa com vontade de chorar, pois a faz lembrar de sua irmã, que quando viva, também recebia a bandeira em sua companhia.

Fez questão de nos contar o caso de um ano em que sua casa estava bem bagunçada e, por não querer passar vergonha com São Benedito, fechou a porta e saiu. Dias depois, teve uma dor de ouvido que lhe derrubou. Tomou como um castigo e agora sua *“casa pode estar caindo”* que irá sempre receber o santo que lhe concedeu tantas graças.

Segundo relatos coletados na produção do documentário, a tradição da Passagem das Bandeiras começou com apenas uma única bandeira. Porém, conforme o crescimento da cidade e a necessidade de visitar mais casas de fiéis, o número de bandeiras aumentou gradativamente, até chegar a doze unidades no referido ritual. Esse caráter de ação coletiva, capaz de envolver não apenas o indivíduo, mas o coletivo, faz desse ritual algo mais potente e perpetuado por gerações. Em todo o trajeto é possível notar grande emoção da população. Conforme a bandeira percorria as ruas, o grupo de devotos que a acompanhava aumentava. E, para esses acompanhantes, recusar o lanche de uma casa podia soar como ofensa — o alimento não era apenas refeição, mas parte da troca ritual.

Registrar esses momentos foi um desafio ético e sensível. A câmera, como dispositivo, carrega potência e peso. Seu uso em rituais de forte carga emocional exige cautela, escuta e contenção. Ainda que estivéssemos em uma equipe reduzida — apenas duas pessoas com equipamento compacto —, a presença da câmera inevitavelmente altera a ação. Mais do que garantir bons enquadramentos, minha prioridade era o respeito: não interferir, não constranger, não violar a intimidade daqueles que esperaram o ano inteiro por aquele instante de comunhão.

Para a gravação do documentário, acompanhamos a bandeira conduzida por Leonnardo, pai de santo em um Terreiro de Umbanda local, mas que se apresenta, com firmeza e simplicidade, como “antes de tudo, filho de São Benedito”. A frase, proferida com naturalidade, carrega em si a síntese da religiosidade em Curaçá: múltipla, fluida, e profundamente entrelaçada entre as tradições afro-brasileiras e o catolicismo popular. Ao longo do percurso com Leonnardo, não era raro ver devotos se cruzando nas ruas ou na própria igreja e se reconhecerem pelo pertencimento a uma mesma casa espiritual: “A gente se conhece do terreiro”, diziam — como quem reafirma uma filiação que atravessa rituais e batismos, giras e missas, rezas e toques.



Fig. 18 - Altar de Dona Emilia, figuras católicas e da umbanda.



Fig. 19 - Altar de Dona Nazu, figuras católicas e da umbanda.



Fig. 20 e 21 - Café ofertado para São Benedito de dona Socorro e Dona Nazu.

Nas casas visitadas, a fusão simbólica entre os universos religiosos se expressava de forma concreta e visual: imagens de São Benedito com quadros de Preto Velho e velas acesas diante de um altar que unia, sem conflito, santos católicos e entidades das religiões de matriz africana. Um gesto recorrente chamava atenção — o café ofertado a São Benedito: o mesmo café preto, forte e fumegante que é servido, nos terreiros, aos Pretos Velhos. Essa oferenda silenciosa, repetida em diversos lares, evocava um elo afetivo e ritual entre o santo e os ancestrais negros, ressignificando o altar doméstico como espaço de encruzilhada entre mundos. Como registrou Leda Maria Martins em sua pesquisa sobre o universo do Reinado de Nossa Senhora do Rosário de Jatobá:

Através da reapresentação simbólica, são estabelecidos canais de negociação entre arquivos culturais distintos, africanos e europeus, metonímias de *arkhês* também diversas. A dicção dos brincantes insemna o código católico, mas não o exaure ou esvazia, pois o congadeiro em geral se reconhece como católico e se define como devoto de São Benedito, Santa Efigênia, Nossa Senhora das Mercês, e, em particular, de Nossa Senhora do Rosário. Essa devoção às divindades católicas e, simultaneamente, à tradição ritual e cosmovisão legados pelos africanos traduz se numa engenhosa maneira de coreografar certos modos possíveis de vivência do sagrado, de apreensão e interpretação do real. Na narrativa mitopoética, nos cantares gestos e danças e em todas as derivações litúrgicas do cerimonial do reinado, o congadeiro canta a divindade católica e, com ela as nanãs das águas africanas, Zâmbi, o supremo Deus banto, os antepassados e toda a sofisticada gnose africana, resultados de uma filosofia telúrica que reconhece na natureza uma certa medida do humano, não de forma animista, mas como expressão de uma complementaridade cósmica necessária, que não cinde o sopro divino e a matéria, em todas as formas e elementos da *physis* cósmica. E é como é feito dessa complexa arquitetura de cruzamentos conceituais e performativos que, africanamente, o reinadeiro celebra Nossa Senhora do Rosário, iconizada, no reinado, como a grande mãe ancestral, a divindade mais amada (Martins, 2021, p. 79).

Pode-se, portanto, afirmar que o sincretismo em Curaçá não é uma justaposição mecânica de crenças, mas um campo simbólico partilhado e entrecruzado, em que os devotos navegam com naturalidade por diferentes linguagens espirituais. Religiões de matriz africana e o catolicismo se entrelaçam, permitindo que o mesmo corpo se curve tanto diante do altar de São Benedito quanto diante do congá. É nessa convivência ritual — em que o toque do atabaque ecoa na mesma cidade onde repicam os sinos da igreja — que se forja uma religiosidade encarnada, cotidiana e profundamente brasileira. É bom lembrar que esse sincretismo, contudo, não implica completa “liberdade religiosa”, tampouco ausência de conflitos, como registramos anteriormente, quando nos referirmos aos atritos e acomodações em relação seja ao catolicismo canônico, seja aos crescentes grupos de religião evangélica na região.

Ao final da tarde, depois de um longo dia de caminhadas, cantos e bênçãos, as doze bandeiras, que haviam se espalhado por Curaçá em seus distintos trajetos, convergiram novamente em um só ponto: o Cruzeiro Novo. Ali, diante da cruz, devotos, promesseiros e acompanhantes se reencontraram em um momento coletivo de encerramento e partilha. Ainda com os corpos cansados, mas tomados pela vibração do sagrado, todos retornaram em procissão à casa de Mãe Sérgia, templo simbólico e

coração pulsante da festa. Uma a uma, as bandeiras foram cuidadosamente recolhidas e guardadas no espaço em que permaneceram durante todo o ano.

3.2 ONDE O POVO ESTÁ: MISSA CAMPAL E PROCISSÃO DE SÃO BENEDITO

O dia 30 de dezembro amanhece com uma expectativa contida no ar — como se a cidade toda respirasse no compasso da festa. Palcos são montados na praça, altares são enfeitados de flores, nas casas os moradores escolhem a dedo suas roupas para o festejo. É uma data aguardada não apenas pelos devotos de São Benedito, mas por toda a comunidade de Curaçá: os que vivem ali e os que retornam de longe. As ruas começam a se encher de visitantes e antigos moradores, e a Praça Raul Coelho — em frente à casa de Mãe Sérgia — torna-se um epicentro de fé.

Contam que, anos atrás, era comum que a Igreja Matriz ficasse praticamente vazia neste dia, durante a novena do Bom Jesus da Boa Morte, padroeiro oficial da cidade. Enquanto os altares estavam montados, e o sino tocava em vão, o povo já se aglomerava diante da casa de Mãe Sérgia, aguardando a procissão e a tão esperada *levantação da bandeira* de São Benedito. Diante dessa ausência, a hierarquia católica não teve escolha senão se mover junto ao povo. Como recorda Paulo Cezar, coordenador da Marujada, o padre disse: “se o povo não vem, nós vamos”. Desde então, a missa da novena do dia 30 passou a ser celebrada ali mesmo, na rua, diante do sagrado popular que pulsa fora das paredes da igreja.

O gesto é emblemático. A presença da Igreja naquele espaço não simboliza apenas um ato de aproximação pastoral, mas também uma estratégia histórica de absorção e controle das manifestações afrodescendentes, que resistem à margem do templo, mas se tornam indispensáveis à sua sobrevivência. É o sagrado popular sendo, mais uma vez, capturado e reconfigurado sob os moldes da doutrina — sem, no entanto, perder sua potência própria.

3.3. A PROCISSÃO E O HASTEAMENTO DA BANDEIRA (30 DE DEZEMBRO DE 2022)

À medida que a noite cai, o palco se ilumina. Por volta das 19 horas, inicia-se a missa campal com um cântico católico em ritmo de forró, reafirmando essa convivência entre tradições diversas. Há também um agradecimento a prefeitos e vereadores pelo apoio nos festejos. A praça vai se enchendo, senhoras e senhores de idade avançada ocupam a primeira fila — muitos descalços, quase todos com velas acesas nas mãos. São reconhecidos pela comunidade como os mais antigos e fiéis devotos do santo preto, guardiões da memória e da fé.

Encerrada a missa, a procissão se forma. Em seu ritmo já tradicional, devotos percorrem as ruas em uma caminhada coletiva que liga os pontos fundamentais da geografia sagrada de Curaçá. À frente, uma Rural — veículo antigo de som, com seus

megafones no teto — conduz os cânticos e o fluxo da multidão. Um outro veículo acompanha com um altar de São Benedito. A procissão parte da Casa de Mãe Sérgia, segue até o Cruzeiro Novo, depois à Praça de São Benedito e, por fim, chega à Igreja Matriz, onde será realizada a *levantação da bandeira*.



Fig. 22 - Carro de som.

📍 [PROCISSAO_SAOBENEDITO.MP4](#) (Cena da procissão)

Durante todo o percurso, a multidão canta o hino do santo com grande fervor,

Ó São Benedito
Excelso senhor
A terra exaltai
Com vosso valor

Por vossa grandeza
Por vosso valor
O povo vos ama
Excelso senhor

O rio se eleva
A chuva aparece
Os lagos transbordam
E os campo enverdecem
Ó astro divino
Que nos irradia
Vós sois desta terra
Maior alegria

Transpondo essas ruas
Tão iluminadas
Revive o passado
Já quase olvidado

Ó São Benedito
Oim de vidraça
Ele é pretinho
Mas tem sua graça

Meu São Benedito
Vossa manga cheira
A cravos e rosas
Flor de laranjeira

Que santo é aquele
Que vem no andor
É São Benedito
Excelso senhor

Ao chegarem à Praça de São Benedito, o cortejo já se encontrava tomado por uma atmosfera de comoção e expectativa. É ali que começa o ritual da *levantação do mastro*. Um longo tronco de madeira aguarda o esforço conjunto dos devotos que, com mãos firmes e fé ardente, se organizam para carregá-lo até a Igreja Matriz. Não há sorteio, nem escala oficial: quem sente o chamado se oferece para ajudar. É a fé que move esses corpos, que se colocam como extensão da promessa, do agradecimento, da devoção.

São mais de cinquenta homens que levantam, nos ombros, o Pau da Bandeira de São Benedito, de mais de 10 metros de altura. Eles o carregam até a Igreja Matriz para que seja erguida, então, a Bandeira. Acompanhados de uma fanfarra, e da multidão que canta enquanto ecoam fogos de artifícios.

Que bandeira é essa
que vamos levantar,
é de São Benedito
que vamos festejar.



Fig. 23 - Devotos carregando o Pau da Bandeira.

📹 [PAU_DA_BANDEIRA.MP4](#)

O ápice da noite explode em um frenesi de fé e som. Quando o mastro enfim se ergue diante da Igreja Matriz, ao som estridente da fanfarra e sob uma chuva de fogos de artifício, a multidão irrompe em aplausos e gritos: “*Viva São Benedito!*”. A emoção é visível — não apenas nos rostos marejados, mas nos gestos carregados de devoção.

Nos momentos que antecedem o hasteamento (ou levantação da bandeira), devotos fazem fila para beijar e abraçar o símbolo sagrado, em um processo de benção e proteção. Em silêncio reverente, devotos se aproximam para acender velas ao pé do mastro recém-erguido, como se plantassem pedidos e gratidões na base do próprio santo. São pequenas chamas com promessas e fé, transformando o chão em altar. A bandeira permanecerá ali, alta e firme, abençoando os marujos no dia seguinte e guardando o território da festa até o dia 6 de janeiro, quando será “derrubada” e conduzida de volta à casa de Mãe Sérgia, onde ficará até o próximo ciclo iniciado em dezembro, quando mais uma vez sairá às ruas para renovar os votos da cidade com seu santo protetor.



Fig. 24 - Devotos em torno da Bandeira.



Fig. 25 - Bandeira hasteada.

[BANDEIRA_LEVANTA.MP4](#)



Fig. 26 - Pedidos de bênção para o Mastro.



Fig. 27 - Velas acesas no pé do Mastro.

Esses aspectos apresentados até aqui permitem compreender a festa de São Benedito, tal como diversas outras festividades populares nacionais, por meio do conceito de Dádiva de Marcel Mauss (2003). De saída, trata-se de um fato social total, no qual

[...] exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo-; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor do fornecimento e da distribuição-; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esses fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam (Mauss, 2003, p. 187).

Homenagear, celebrar e agradecer a São Benedito pelas graças alcançadas, configura, assim, um sistema de prestações totais (Mauss, 2003, p. 39), “[...] que envolve obrigação de dar, receber e de retribuir”. Desde a produção das festas e dos rituais em si, passando pelas promessas, pela missa, pela procissão, pela entrada das bandeiras e pela esmolação de São Benedito, pela oferta de comida, pelo levantamento da bandeira, pelas preces, cânticos e oferendas, os integrantes da comunidade promovem trocas materiais, simbólicas, econômicas e estéticas com o santo (e com os demais participantes), trazendo consigo expectativas de reciprocidade, criação de laços, emotividade, gratidão e devoção.

3.4. A MARUJADA (31 DE DEZEMBRO DE 2022)

A história da tradição da Marujada de Curaçá se vincula à história da própria cidade. Situada a 500 km da capital Salvador, foi fundada por Feliciano Maria de Santa Theresza de Jesus, no início do século XIX. De acordo com Esmeraldo Lopes, historiador curaçense em seu livro *Caminhos de Curaçá* (2000), escravizados foram trazidos para a região devido à “necessidade” desta proprietária de terra, que precisava de mão de obra barata para servir na construção de uma Capela para seu santo, Bom Jesus da Boa Morte.

Conforme relatos orais e registros históricos, os negros escravizados em Curaçá teriam, por decreto dos senhores, apenas um único dia de descanso ao longo de todo o ano: o 31 de dezembro. Nesse breve intervalo de alívio forçado, encontravam espaço para reavivar fragmentos de uma cultura que lhes foi sistematicamente arrancada. Foi nesse contexto que passaram a dedicar esse dia a São Benedito — o Santo Preto —, figura com quem se identificavam não apenas por sua cor, mas por seu exemplo de humildade e resistência. À sua maneira, reuniam-se para cantar, dançar e coroar seus reis, recriando, mesmo que por um instante, um mundo perdido. Era mais que festa: era um gesto de sobrevivência simbólica, um território ritual em que o sagrado e a memória se entrelaçavam para reafirmar uma identidade vital, que sempre insiste em não desaparecer.

Este momento de ruptura do cotidiano, de extravasamento de limites, de exaltação de uma identidade comum, e inversão da hierarquia, tendo um padre coroando um rei negro, (Souza, 2006, p. 267) eleva este ritual, a Marujada, a um caráter de projeto social utópico, no qual ao festejar, a sociedade se restabelece de energia e disposição para continuar, com a esperança de um dia, finalmente serem livres (Amaral, 1998).

Segundo Leda Maria Martins (2021), esses festejos reatualizam todo um saber filosófico banto, para quem a força vital se recria no movimento que mantém ligados o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, num gesto sagrado que funda a própria existência da comunidade. Dentre tantas características, e conforme diferentes formas de se apresentar as congadas, sua maioria se compõe de “levantação de mastros, folvenas, cortejos solenes, coroação de reis e rainhas, cumprimento de promessas, folguedos, leilões, cantos, danças e banquetes coletivos” (Martins, 2021, p. 44). Assim, “canta-se a favor da divindade e celebra-se as majestades negras e, simul-

taneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão” (Martins, 2021, p. 47).

Historicamente, os trajes usados para tal festejo sempre foram impecáveis. Na cor branca, até pouco tempo deveriam usar paletó completo (hoje não mais exigido), calça comprida, camisa longa enfeitada com fitas coloridas, meias e sapatos pretos e uma fita vermelha amarrada na cintura. Vestidos como senhores, cantavam e dançavam pelas ruas e bebiam até entardecer.

Além da roupa, o chapéu é peça fundamental da indumentária. É ele que demanda maior tempo e esforço, por ser todo detalhado com espelho, papel e fitas penduradas. Não existe marujo sem chapéu. Ao colocá-lo na cabeça, ele assume um compromisso, passa a desempenhar um papel social distinto do seu usual, “se reveste de um domínio instantâneo e passa ter outra visão do mundo que o rodeia, sai de uma condição de ser social qualquer e ganha um status de relevância perante àquela manifestação cultural e social” (Alencar, 2014, p. 83).

Esse era o momento que eu mais aguardava registrar para o documentário. O êxtase coletivo de uma festa de rua em plena ebulição — as cores vibrando nos tecidos, os corpos em movimento, os sons que reverberavam entre as casas e um céu azul intenso, compondo, quase como pintura, o cenário perfeito. Havia ali uma beleza difícil de descrever, um sentimento compartilhado que parecia atravessar a lente da câmera. Traduzir em imagem essa euforia, essa abundância de sentido e de pertencimento, foi um dos grandes prazeres — e também desafios — de filmar este documentário. Mais do que capturar cenas, era preciso estar por inteiro, com olhos atentos e corpo disponível, para deixar que o próprio ritmo da festa conduzisse a narrativa.



Fig. 28 - Estilos de chapéu da Marujada Curaçense.

3.5. EMBARQUE DOS MARUJOS – INÍCIO DA MARUJADA



Fig. 29 e 30 - Clima de descontração dos marujos enquanto aguardavam a chegada dos barcos.

📺 [AGUARDANDO OS BARCOS.MP4](#)

No dia seguinte, o Sol mal havia nascido e já foi possível encontrar Marujos saindo de todos os cantos da cidade. Em direção ao Antigo Cruzeiro, para a concentração e a partida da procissão fluvial, alguns saíam de casa junto de suas famílias, com seus trajes em perfeito estado e alinhamento. O cuidado com suas roupas de Marujo era notável. Alguns vinham “de virote”, maneira de dizer que passaram a noite inteira em festa e vinham direto, sem dormir. Estes se apresentavam um pouco amarrotados, com uma latinha de cerveja na mão e, em sua grande maioria, com óculos escuros.

No Cruzeiro Antigo, um pouco antes do embarque, Frei Valdevan faz mais uma oração e abençoa os Marujos em sua jornada. Paulo César orienta (diversas vezes) para que Marujos e Marujas não exagerem na bebida ofertada pelos devotos. Segundo relatos coletados na produção do documentário, a coordenação da Marujada já teve inúmeros problemas relacionados a participantes demasiadamente embriagados.

Com um pouco de atraso, próximo das 7 horas da manhã, mais de 6 barcos, completamente cheios de Marujos partem no Rio São Francisco, em direção ao porto da cidade, cantando e louvando São Benedito. À sua espera, estão centenas de outros Marujos, e tantos outros admiradores que esperam suas chegadas. Começam cantando a primeira canção de sua jornada. “Adeus, Adeus porto do mar..”, disponível no *link* a seguir:

📁 [MARUJADA_MUSICAPORTO.mp3](#)

Segundo Leda Maria Martins (2021), canções que reverenciam o mar são recorrentes nas congadas Brasil adentro. Mesmo em cidades sem mar, como é o caso de Curaçá (entre diversas cidades mineiras), a lembrança da diáspora, de uma sofrida e forçada transposição do atlântico, um exílio de suas terras, gera inúmeros cantares e canções.





Fig. 31 e 32 - Marujos chegando no Porto de Curaçá.

📁 [BARCOS_CHEGANDO.MP4](#)

Desembarcando na Praça de São Benedito, os marujos se organizam em seis fileiras, na qual as duas pontas são ocupadas por mulheres e crianças no fim da fila e as quatro do meio por homens. Deve-se frisar aqui que, até os anos 2000, as mulheres não podiam participar do cortejo. As linhas da frente são inteiras ocupadas por músicos e musicistas, tocando bumbo, violão, cavaquinho e pandeiro. Paulo César vai na frente, liderando o grupo. Em nosso acompanhamento, pudemos perceber que os lugares na frente da fila são os mais disputados, pois são mais animados, melhor coreografados e ficam mais perto da música. Nas filas, os brincantes cantam e dançam uma dança tradicional ensaiada nos dias anteriores.



Fig. 33 - Marujos organizados em seis fileiras.

📁 [MARUJADA_VIVANOSSOREINO.mp3](#)

3.6. RITUAL DE SAUDAÇÃO E DE RESPEITO A SÃO BENEDITO



Fig. 34 - Mulheres marujas.

 [Marujo Saudam O Mastro.MP4](#)

Depois do encontro dos Marujos no Porto, a primeira parada é na Igreja Matriz, em torno da bandeira erguida no dia anterior, onde fazem uma grande roda, pedindo a bênção de São Benedito. Em todas as paradas, há uma saudação ao santo; ao cantar, todos levantam seus chapéus com a mão direita, em sinal de respeito. Esse mesmo ritual, é repetido em frente à Casa de Mãe Sérgia, na frente do Cruzeiro Novo, ao buscar o Rei e Rainha e também ao entrar nas casas de devotos que oferecem bebidas e lanches. Nestes momentos, eles cantam a seguinte canção:

 [MARUJADA_MEUSENHOR.mp3](#)

Meu Senhor São Benedito
Hoje é o vosso dia
Que viemos festejar
Com louvor e alegria

Congo de ouro
Os anjos benditos
Leva esses congos
A São Benedito.



Fig. 35 - Saudando São Benedito em frente à casa de Mãe Sêrgia.





Fig. 36 e 37 - Saudando São Benedito no Cruzeiro Novo.

📁 [MARUJOS CRUZEIRO NOVO.MP4](#)

O cortejo tem um percurso fixo nesta primeira parte da manhã. Após a primeira saudação na igreja, uma nova saudação ocorre em frente à casa de Mãe Sêrgia, ícone da celebração, até o cruzeiro novo, outro símbolo cristão. Terminando esse primeiro ciclo, os marujos tomam o café da manhã servido por devotos pagadores de promessas ou pela própria organização da marujada, e partem para buscar o Rei e a Rainha da Festa e acompanhá-los até a igreja, onde será celebrada a missa do dia.

3.6. O CAFÉ DA MANHÃ DOS MARUJOS

Após as primeiras passagens da Marujada, que incluem a visita à casa de Mãe Sêrgia e ao Cruzeiro Novo, os marujos seguem para o café ofertado pelos devotos. Trata-se de um ritual de retribuição, um gesto de fé, partilha e comunhão, por meio do alimento, em que a dádiva circula não apenas como sustento, mas como renovação dos laços com o sagrado. Uma das casas anfitriãs mais emblemáticas é a de Dona Rosa, que há 33 anos prepara esse café em agradecimento a uma graça recebida: a conquista da casa própria.

Segundo conta, ela era cozinheira e colocava uma barraca de comida nas festas do santo desde sua infância. Ao descobrir que São Benedito também era cozinheiro, logo se apegou a ele. “São Benedito, me ajude a construir a minha casinha, pra eu cozinhar embaixo das minhas telhas, que eu prometo, que enquanto viva eu estiver, vou servir um café a 12 Marujos, tal como os 12 apóstolos de São Benedito”. Ela nos contou isso limpando as lágrimas em seus olhos. E seguiu: “E aí, eu esperei essa graça, e essa graça veio. Um ano e meio depois, meu São Benedito me deu meu teto”.

Desde então, prepara o café da manhã para 12 Marujos, participantes da Marujada no dia 31. Nos conta que sempre preparou o café dos marujos sozinha, mas que agora,

devido à idade, seu sobrinho e junto a esposa a ajudam, “*mesmo eles sendo evangélicos*”. Ao lado da mesa farta, ela acompanha a chegada dos marujos com sorriso e emoção de quem cumpre, ano após ano, um pacto de fé.



Fig. 38 e 39 - Café da manhã oferecido por Dona Rosa, dia 31 de dezembro de 2022.

📍 [Cafe Dona Rosa.MP4](#)

Em outros tempos, diversas casas ofereciam o café da manhã como pagamento de promessas, criando uma espécie de percurso de acolhimento pela cidade. Hoje, com a diminuição desses gestos individuais, a organização da festa passou a preparar um café comunitário, garantindo que todos os marujos sejam alimentados, mesmo que parte da tradição tenha mudado de forma. Ainda assim, o café permanece como uma pausa ritual, um espaço de comunhão e gratidão, em que se alimenta o corpo e

também a alma.



Fig. 40 - Detalhe dos passos de dança.

 [PASSOS_DANCA.MP4](#)

3.7. O REINADO NA MARUJADA DE SÃO BENEDITO

Rei, Rainha,
Promessa vamos fazer
Festejar São Benedito
Pra todo Ano Chover

Rei, Rainha
Seu Tenente é General
Quero que me dê licença
Rei do Congo, vadiar

 [MARUJADA_FESTEJARSAOBENEDITO.mp3](#)



Fig. 41 - Rei e Rainha da Marujada.

Segundo Marina de Mello Souza, historiadora de culturas afro-brasileiras, em seu livro *Reis Negros no Brasil Escravista: História da festa de coroação de rei congo*, esse cortejo, como Congada, se assemelha em quase todas as festas de santos negros no Brasil. Tais coroações têm registro muito antigo no país, remontando, por exemplo, ao ano de 1674, em Recife. Vinculados a eventos de devoções de santos católicos por irmandades ou confrarias religiosas negras, lhes era permitido que tivessem seus Reis (e cortes) como um recurso do Estado e da Igreja para que os controlassem. Com roupas identificadas às da nobreza europeia, muitas cores e enfeites, elementos “africanos” se evidenciaram principalmente na música e na dança. No final da celebração, eram anunciados os nomes dos reis do ano seguinte e “músicos negros” entravam na igreja e dançavam e cantavam “uma música africana”.

Vale frisar que a absorção de tradições de povos afro-brasileiros pela igreja católica, em especial entre o período da colonização e pós-colonização, pode ser vista como uma estratégia de controle e dominação por parte da instituição religiosa. Ao incorporar elementos dos povos escravizados, a igreja muitas vezes dilui ou descontextualiza essas tradições, contribuindo para o apagamento de sua identidade; além de manipular e controlar as crenças e práticas religiosas oriundas da África, buscando facilitar a conversão e a submissão a sua autoridade religiosa, perpetuando desta forma seu poder institucional. Por outro lado, como argumenta Leda Maria Martins:

A coroação de reis negros, incorporada pelo sistema escravocrata, como modo de controle dos africanos e de seus descendentes, é apropriada pelo próprio negro que, por meio dela, reterritorializa formas ancestrais de organização social e ritual. Os festejos do Rosário, performados sob o estandarte dos santos católicos da devoção negra, Nossa Senhora Do Rosário, São Benedito, Santa Ifigênia, São Baltazar, Nossa Senhora Das Mercês, alastraram-se pelos territórios brasileiros, já imprimidos de conotações e resoluções que rompem a ordem escravocrata e os códigos ocidentais, transformando o aparato insti-

tucional em um dos modos operadores e agenciadores de inscrição de outros processos simbólicos na formação da cultura brasileira. [...] Os rituais realizados sob a regência desses reis reterritorializavam os repertórios culturais africanos, criando novas formas de expressão e singulares idiomas artísticos; instituem uma ordem hierárquica paralela à escravista; apropriavam-se de um espaço lúdico, considerado menos ‘nocivo’ pelos ‘senhores’, fomentando estratégias simbólicas que, sob o ritmo dos tambores, reforçava as tradições culturais e sua manifestação (Martins, 2021, p. 45).

O reinado, na Marujada Curaçaense, se dá normalmente a partir de uma promessa de uma mãe, que promete, a partir de uma graça alcançada, que sua filha ou filho será Rainha ou Rei da Marujada. Segundo a coordenação da Marujada, a fila de espera para ser coroado já avança até o ano de 2037. Na cidade é muito comum que as famílias coloquem os nomes dos bebês assim que nascem, na fila para serem reis e rainhas.

Além de participar de todo o cortejo, a família da rainha deve oferecer, a todos os Marujos, um grande almoço. Como nos diz Mary Del Priore (1994, p. 70), a importância da distribuição de comida era tamanha nas festas coloniais que “mesmo as irmandades religiosas que contavam com recursos próprios para a realização dos rega-bofes sentiam-se na obrigação de fazê-lo com a maior generosidade”. Como expressa o princípio da dádiva, “[o] banquete, comilança coletiva, tinha forte expressão social e o ato de comer juntos era remetido à aliança ou à força de integração social que se gesta durante a festa” (Del Priore, 1994, p. 70).

O cortejo dos Marujos com o Rei, Rainha e seus dois generais se dá, inicialmente, da casa da rainha até a Igreja. A chegada na igreja é um momento realmente impressionante e emocionante, uma vez que todos os Marujos também entram na igreja, cantando, dançando e batucando seus tambores.

Os reinados ganham, assim, peculiar destaque à medida que a parte “profana” da festa acontece dentro do templo, “presidida pelos reis, sentados em seus tronos, denotando uma especial tolerância por parte do pároco com relação às manifestações da comunidade negra, ou mesmo a intenção de, com sua liberalidade, aprofundar a integração dos negros ao mundo católico” (Souza, 2006, p. 306).

Após a missa, Marujos saem às casas daqueles comprometidos a oferecer-lhes comida e bebida, como pagamento de promessas feitas ao santo. Nessas idas às casas, eles cantam e dançam, e recebem lanches, cervejas e vinhos.

O mistério, ô mistério
 Ô da Virgem Mãe de Deus
 E que vamo-nos embora
 Que eu não sou escravo seu.



Fig. 42 - Detalhe dos passos de dança.

📁 [MARUJOS_DEPOIS_DA_RAINHA.MP4](#)



Fig. 43 - Fila de Marujos para entrar nas casas que ofertam café.

As visitas dos marujos às casas se estendem durante todo o dia. Com o entardecer, as bandeiras se encontram no cruzeiro e fazem uma pequena procissão até a Casa de Mãe Sêrgia, onde são guardadas cuidadosamente, para serem reabertas apenas no novo ciclo festivo, do ano seguinte.

4. DOCUMENTÁRIO, ANTROPOLOGIA VISUAL E ETNOGRAFIA MULTISSENSORIAL: ENTRE A FESTA E O FILME

Os diversos teóricos que se dedicaram à história da antropologia visual são unânimes em apontar para a gênese comum entre antropologia, fotografia e cinema, no final do século XIX. Publicações primorosas como as de Marc Henry Piauxt (1995), Karl Heider (1995), Claudine France (1998, 2000), David MacDougall (1997), mas também de pesquisadores nacionais Sylvia Caiuby Novaes (2009, 2010), Clarice Peixoto (1999) e Etienne Samain (1999) alertam para o fato de que os primeiros empregos científicos das imagens, no longínquo século XIX (e início do XX), foram efervescen-

tes e otimistas no que se refere ao potencial da tecnologia em registrar o movimento (como nas cronofotografias de Etienne-Jules Marey e Felix-Louis Regnault) ou o corpus imagético humano de sociedades tidas como em vias de desaparecer (como nas imagens feitas por Alfred Haddon junto aos australianos na expedição ao Estreito de Torres em 1898, os feitos por Baldwin Spencer durante sua expedição junto aos aborígenes australianos em 1901, Festas e Rituais Bororo de Major Luiz Thomaz Reis, de 1917 ou ainda *Nanook of The North*, de Robert Flaherty, de 1922).

Também os fundadores da antropologia moderna, Franz Boas (Jacknis, 1987) e Bronislaw Malinowski (Samain, 1999), fizeram amplo uso da imagem. Sabe-se que Marcel Mauss igualmente estimulava seus orientandos ao uso da fotografia e do filme, como as imagens gravadas por Marcel Griaule sobre os dogon evidência. Desde cedo, portanto, essa “disciplina de palavras” (Mead, 1995) conviveu e fez ostensivo uso de fotografias, filmes e desenhos na difícil empreitada da pesquisa de campo. O desenvolvimento da antropologia visual em direção à maior autonomia mediante o texto e na utilização de imagens para a produção de conhecimento, entretanto, foi lento e mais marcado na segunda metade do século XX.

No conhecido artigo “Fotografar, documentar, dizer com a imagem”, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão argumenta (ainda que com foco na fotografia) que a importância das imagens nas ciências sociais ocorre exatamente ao constituir certa liminaridade entre a arte e a ciência, que permite “passar do olhar-e-ver ao sentir-e-contemplar”. Em outras palavras “passar do experimento objetivo da informação visual recebida para a experiência pessoal e afetuosa do diálogo com alguém - um antropólogo, uma mulher indígena, um povo - por meio de uma imagem de fotografia” (Brandão, 2004, p. 50). Para ele, a fotografia ajuda o etnógrafo a situar-se em seus roteiros de pesquisa, permite a ele ‘ver melhor’ o que descreve e, principalmente, materializa “a presença viva e comprovada de seu próprio olhar, por meio das imagens escolhidas para acompanhar o texto cenográfico” (Brandão, 2004, p. 31). Se o trabalho antropológico consiste em transformar “‘o vivido e o pensado’ do outro, da outra cultura, em uma descrição convincente” (Brandão, 2004, p. 31):

[...] a fotografia do antropólogo fixa e estabelece algumas cenas de escolha da vida de todos os dias. Mas [...] algumas boas fotos tornam este vão ‘cotidiano’ algo único e digno. Pois uma bela e boa imagem fotográfica me coloca diante de corpos, de rostos, de gestos, do olhar de pessoas com quem de imediato se estabelece uma cumplicidade afetuosa. A foto me captura bem antes das palavras. ‘Aquilo’, ‘ali’, ‘eles’, já não me é e nem são mais apenas nomes. Já não são somente uma posição social, um ponto fixo ou móvel, pequenino, em um feixe complexo de relações. Elas se tornam, transfiguram e são as cenas, os cenários, os seres, os gestos e os rostos que uma foto até razoável fixa e pereniza. Toda a foto encerra um segredo de magia (Brandão, 2004, p. 40).

Influenciados pela arena da discussão dos sentidos e afetos na antropologia (Favret-Saada, 2005; Ingold, 2010; Le Breton, 2016; Stoller, 2002) e suas repercussões nas práticas audiovisuais de trabalho antropológico (Howes, 2014; Ingold, 2011; Pink, 2006), diversos acadêmicos, produtores visuais e artistas vêm desenvolvendo trabalhos de caráter transdisciplinar almejando construir narrativas e ressonâncias sensí-

veis em imagens visuais e sonoras. Bezerra *et al.* registram parte desse movimento latino-americano no artigo “Etnografias Multissensoriais e mediações antropológicas: a experimentação como forma de errância”, que constituiu importante inspiração para a presente proposta. Nas palavras dos autores:

Ao “sentir o mundo” (Ingold, 2011), o fazer antropológico passa a considerar os indizíveis, as emoções, as ausências, os silêncios, as sensações e tudo o mais que pode ser percebido, como matéria do pensamento, articulando informação, imaginação e devir em um mundo em constante transformação, como parte de sua epistemologia. Com isso, assumimos um emaranhado de emoções, de não ditos, de informações subjetivas que incorporam as linhas da vida, em suas múltiplas manifestações e possibilidades, como reflexo da complexidade das relações e formas de ser humano (Bezerra *et al.*, 2023, p. 244).

As imagens e sons, muito além de meros registros ou instrumentos de pesquisa antecedentes da análise logocêntrica são, portanto, onipresentes na antropologia (desde a pesquisa de campo, formatação, elaboração técnica e edição, até as formas de apresentação, circulação e difusão dos resultados) e se tornam, no presente estágio de desenvolvimento da disciplina, elementos interativos, dialógicos, sensitivos e portadores de conhecimento per se. Compartilhamos com Marco Antônio Gonçalves e Scott Head (2009, p. 9) a orientação de “[...] pensar uma reconfiguração da representação e apresentação etnográfica como um modo de reconceituar o papel das mídias visuais e audiovisuais nas reflexões antropológicas sobre o mundo ao nosso redor”.

Ao finalizar o filme, pude levá-lo para exibição única em um evento de educação organizado pela prefeitura de Curaçá, justamente sobre a preservação da memória. Em praça pública, em frente à casa de Mãe Sérgia, o filme foi exibido com grande parte de seu elenco na plateia. Foi muito interessante ver a reação dos participantes ao se verem, se reconhecerem, e principalmente se emocionaram ao ver o registro da memória ali eternizados. No final, as professoras da rede de ensino pública solicitaram o link do filme para exibirem em salas de aula, para assim continuarem a contar e estimular a preservação da memória nas crianças curuçaenses.

A Festa de São Benedito em Curaçá é, portanto, um exemplo vibrante de como as manifestações culturais e religiosas podem servir como pilares de identidade e coesão social em comunidades. Através da realização de rituais como a Passagem das Bandeiras, a procissão e a Marujada, observamos um entrelaçamento profundo entre o sagrado e o profano, o histórico e o atual. Esses eventos não apenas reforçam laços comunitários, mas também perpetuam tradições que datam do período colonial, reafirmando a presença e a importância de grupos historicamente marginalizados.

O papel de figuras icônicas como Mãe Sérgia, além de ser um símbolo de respeito e continuidade cultural, destaca a importância das figuras de liderança e mediadoras no fortalecimento das práticas religiosas e sociais. Sua influência transcende a esfera religiosa, contribuindo para a coesão social e a preservação da memória cultural. A transformação da casa de Mãe Sérgia em um local de culto e reverência evidencia a maneira como indivíduos se tornam pontos focais de identificação coletiva e pertencimento.

Além disso, a Marujada, com seus trajes distintos e o uso do chapéu decorado, destaca a importância da *performance* e do simbolismo na celebração da cultura afro-

-brasileira. A celebração, com seu caráter de ruptura e inversão de hierarquias, proporciona um espaço de expressão cultural e de utopia social. Esse momento de celebração não só permite a vivência de uma identidade comum, mas também representa um espaço de resistência e afirmação cultural para descendentes de escravizados.

Em síntese, a Festa de São Benedito de Curaçá é mais do que um evento religioso; é uma expressão viva da resiliência e da riqueza da cultura brasileira. Através da combinação de rituais religiosos e profanos, a festa serve como um campo fértil para a reinvenção de tradições, a afirmação da identidade coletiva e a perpetuação da memória cultural. Este estudo etnográfico e documental não só captura a essência dessa celebração, mas também contribui para uma compreensão mais profunda de como práticas culturais e religiosas moldam e refletem as dinâmicas sociais de comunidades ao longo do tempo.

5. BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, Larissa Fontinele de. **No rastro dos “pés descalços”: da Marujada à narrativa literária**. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Bragança, Pará, 2014.

ALMEIDA, Silvio de. **Racismo estrutural**. 4. reimpr. São Paulo: Sueli Carneiro: Jandaíra, 2020.

AMARAL, Rita de Cassia de Mello Peixoto. **Festa à Brasileira - Significados do Festejar no País que ‘Não é Sério’**. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. DOI: 10.11606/T.8.1998.tde-

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência no Brasil**. Rio de Janeiro, 1837. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. **Balinese Character, a photographic analysis**. Special Publication of New York Academy of Sciences, v. 2. New York: New York Academy of Sciences, 1942.

BEZERRA, Daniele Borges; NAKAÓKA ELIAS, Alexsânder; DE PAULA MARTINS, Valéria; DE LIMA MOURA, Lisandro Lucas; DOS SANTOS PINHEIRO, Patrícia; TORO TAMAYO, Luis Carlos. Etnografias multissensoriais e mediações antropológicas: a experimentação como forma de errância. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 24, n. 64, 2023. DOI: 10.22456/1984-1191.130192. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index..> Acesso em: 30 jul. 2024.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. “Fotografar, documentar, dizer com a imagem”. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 27-53, 2004.
- CARDOSO, Antonila da França, **Nosso vale... seu folclore beira-rio**. Brasília: The-saurus, 1985.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil”. **Artelogie**, [s. l.], n. 4, 2013.
- DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DURKHEIM, É. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- EVANS-PRITCHARD, E. E. **Antropologia social da religião**. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1978.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 155–161, 2005.
- FRANCE, Claudine (org.). **Do filme etnográfico à etnografia fílmica**. Campinas: Unicamp, 2000.
- FRANCE, Claudine. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Unicamp, 1998.
- GEERTZ, C. **Obras e vidas: O antropólogo como autor**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- GONÇALVES, Marco Antonio. **O real Imaginado**. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (org.). **Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 308 p.
- GRIMSHAW, Anna. **The Ethnographer’s Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. **Práticas do Filme Etnográfico**. Curitiba: Editora UFPR, 2016.
- HEIDER, Karl G. “Uma história do filme etnográfico”. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, 1995.
- HOWES, David. El creciente campo de los Estudios Sensoriales. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad**, [s. l.], v. 6, n. 15,

p. 10-26, 2014.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. **Educação**, [s. l.], v. 33, n. 1, 2010. Disponível em: <https://revistaseletronicas..> Acesso em: 8 set. 2024.

INGOLD, Tim. Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes. **Social Anthropology/Anthropologie Sociale**, [s. l.], v. 3, n. 19, 2011.

JACKNIS, Ira. The picturesque and the scientific: Franz. Boas's plan for anthropological filmmaking. **Visual Anthropology**, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 59-64, 1987.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

LOPES, Esmeraldo. **Caminhos de Curaçá**. Curaçá: Gráfica Franciscana, 2000.

MACDOUGALL, David. "The visual in anthropology". In: BANKS, M.; MORPHY, H. **Rethinking visual anthropology**. London: Yale University Press, 1997. p. 276-295.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2021.

MAUSS, M. **Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEAD, Margareth. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: HOCKINGS, Paul (ed.). **Principles of Visual Anthropology**. Berlin, Boston: De Gruyter, 1995. p. 3-10.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose Satiko (org.). **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas: Papiros, 2009.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico". **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2008.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O Brasil em Imagens: Caminhos que Antecedem e marcam a Antropologia Visual no Brasil. In: DUARTE, Luiz Fernando Dias (org.). **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil - Antropologia**. São Paulo: Anpocs/Editora Barcarolla/Discurso Editorial/ICH, 2010.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e Filme Etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual. **BIB**, Rio de Janeiro, n. 48, 2. Sem. 1999.

PIAULT, Marc-Henri. A antropologia e a "passagem à imagem". **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 23-39, 1995.

- PINK, Sarah. **The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses**. London: Routledge, 2006.
- REYNA, A. Carlos. Antropologia do Cinema: As narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, n. 02, 2017. DOI: [10.34019/2318-101X.2017.v12](https://doi.org/10.34019/2318-101X.2017.v12). Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/>. Acesso em: 11 ago. 2024.
- SAMAIN, Etienne. Ver e dizer a antropologia. **Horizontes Antropológicos**, [s. l.], v. 1, n. 2, 1999.
- SOARES NETO, Paulo Ribeiro. Identidades e relações étnico-raciais nas festas populares da Micro-região de Juazeiro- Ba. In: REIS, Edmerson dos Santos; CARVALHO, Luzineide Dourado (org.). **Educação contextualizada: fundamentos e práticas**. Juazeiro: UNEB/NEPEC-SAB, 2011. Disponível em: <https://ppgesa.uneb.br/wp>. Acesso em: 18 jul. 2025.
- SOUZA E SILVA, Eliane dos Santos. **Nas Fitas Da Memória Construimos Nossa História: Marujada de Curaçá como possibilidade de Educação Patrimonial no ensino de História**. Dissertação (Mestrado Profissional em História) – Programa de Pós-graduação Mestrado Profissional em Ensino de História, Universidade Regional do Cariri, Crato, 2020.
- SOUZA, Marina de Mello. **Reis Negros no Brasil Escravista: História da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- STOLLER, Paul. **O gosto das coisas etnográficas**. Os sentidos na antropologia. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2022.
- TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. Tradução de Mauro de Silva. São Paulo: Summus Editorial, 1997.
- TURNER, V. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- TURNER, V. W. **Floresta de símbolos: Aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EdUFF, 2005.
- VIEIRA, Sônia Cristina De Albuquerque. **São Benedito: Dos montes de Palermo para os “Altars” do mundo. A saga de um santo negro**. Tese (Doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

**ETHNOGRAPHY AND THE SENSES:
A MULTISENSORY ETHNOGRAPHY OF THE
FESTIVAL OF SÃO BENEDITO DE CURAÇÁ, BAHIA**

Abstract: This article discusses relationships between audiovisual production, multi-sensory ethnography and Brazilian popular festivals. Starting from the documentary “Festejar São Benedito Pra Todo Ano Chover”, produced in 2023, about the festival of São Benedito de Curaçá, it addresses the various rituals and symbolic behaviors that constitute the feast. The article reflects on the articulation between ethnographic research and visual anthropology, emphasizing the evocative possibilities of the interaction between texts, photographs, videos and sounds in the process of registering the lived experience with the community according to multissensorial ethnography threads.

Keywords: Multisensory Ethnography; Documentary; Festival of São Benedito de Curaçá, Bahia.

**ETNOGRAFIA Y LOS SENTIDOS: UNA ETNOGRAFIA MULTISENSORIAL
DE LA FIESTA DE SÃO BENEDITO DE CURAÇÁ, BAHIA**

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir algunas relaciones entre la producción audiovisual, las fiestas populares brasileñas y la etnografía multisensorial. A partir del documental “Festejar São Benedito Pra Todo Ano Chover”, producido en 2022, sobre la Fiesta de São Benedito de Curaçá, aborda los diversos rituales y comportamientos simbólicos que la constituyen. El artículo reflexiona acerca de la articulación entre pesquisa etnográfica e antropología visual, enfatizando las posibilidades evocativas en la interacción entre texto, fotografías, videos y sonidos en el proceso de registro de la experiencia vivida junto a la comunidad, siguiendo senderos abiertos por la etnografía multisensorial.

Palabras-clave: etnografía multisensorial; documental; Fiesta de São Benedito de Curaçá, Bahia.

PISA DA UVA E VINDIMA: IDENTIDADE, PATRIMÔNIO E PERFORMANCE NAS NARRATIVAS TURÍSTICAS DA COLONIZAÇÃO ITALIANA EM BENTO GONÇALVES

Cristiane Bertoco¹

Cauê Krüger²

Resumo: A pisa da uva é uma das principais atrações turístico-culturais da vindima em Bento Gonçalves - RS, sendo apresentada como um símbolo da identidade étnica do descendente de colonos italianos na Serra Gaúcha. Além da festa dedicada à colheita da uva, a atividade envolve a visita aos vinhedos e casas históricas de agricultores familiares, que narram suas memórias locais, comercializam produtos artesanais e apresentam músicas e danças tradicionais da imigração italiana no Rio Grande do Sul. Buscando inventariar suas manifestações como patrimônio cultural imaterial, por meio de observação participante sob o conceito de etnografias multissensoriais, visito duas cantinas familiares de diferentes localidades do município. Alicerço minha análise na revisão bibliográfica sobre patrimônio, memória e identidade e na abordagem do patrimônio imaterial enquanto *performance* que é repetida e aprendida. O estudo resulta no entendimento de uma forma mais próxima de interagir com a paisagem e com o patrimônio cultural.

Palavras chave: pisa da uva; vindima; patrimônio cultural; *performance*.

1. INTRODUÇÃO

Colho a uva debaixo da parreira plantada há gerações e provo o sabor doce que mostra que a produção do ano inteiro está pronta. Coloco cada cacho na cesta de vime, feita pelos “nonos”, e levo até a mastela onde será extraído o sumo da fruta. Ao pisar, meus pés descalços sentem a textura dos grãos que escorregam entre meus dedos e aos poucos, vem o aroma do suco que fermenta e se transforma em mosto (figura 1). O ritmo da pisa induz à musicalidade ancestral cantada em coral que, aos poucos, se transforma em festa, à medida que outros se revezam para a experiência. “*La bela polenta la bela polenta se pianta cosi, se coglie cosi, se mangia cosi...*”³. Ao final do turno, a refeição farta, no sabor do pão e do vinho feito ali mesmo, acompanhado do queijo,

1 Arquiteta e Urbanista na Prefeitura Municipal de Bento Gonçalves. Especialista em Antropologia Cultural pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Caxias do Sul (UCS).

2 Doutor em Sociologia e Antropologia (UFRJ), Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). É professor da Especialização em Antropologia Cultural e da Licenciatura e do Bacharelado em Ciências Sociais da PUCPR. Professor colaborador do Mestrado Profissional em Artes da UNESPAR.

3 “A bela polenta se planta assim, se colhe assim, se come assim”. A música encena o processo de plantio e colheita do milho até a preparação da polenta. Para um exemplo recente do canto ver: https://drive.google.com/file/d/1Fw_QjQDaK8a1FFtCny2Lv5Dsdp8tN3fq/view?usp=drive_link.

do salame, da geleia feita pelos vizinhos, alimenta o corpo e a alma de quem esperou o ano inteiro por esse momento. A rotina tradicional do produtor de uva, que transforma o trabalho de toda a família em alimento na mesa, é experienciada pelo turista na vindima, que possibilita a continuidade da tradição, ouvindo as histórias e aprendendo o fazer com as próprias mãos.

Figura 1: Pisa da uva.



Fonte: Bertoco, 2023.

Nas memórias dos descendentes de imigrantes italianos da Serra Gaúcha, a vindima era um momento máximo de envolvimento comunitário em que as famílias se juntavam para a colheita da uva e a vinificação, em uma época que não contavam com máquinas. Forma milenar de produzir vinho, era feita amassando a uva com os pés, em um trabalho pesado e cansativo que envolvia toda a vizinhança. Hoje a pisa é realizada simbolicamente por meio de um produto turístico, uma experiência cultural, que nos propomos a analisar no presente artigo. Nela, o viticultor é o mediador da memória, conta histórias de sua família para os visitantes, conduz um passeio pelo seu conjunto histórico, em que os turistas colhem e comem a uva, provam o vinho, participam de danças tradicionais e degustam de uma refeição “típica colonial”, com os produtos locais.

Recentemente, após terem sido por muito tempo pejorativamente identificados como “colonos”⁴, as celebrações tradicionais dos italianos tornaram-se símbolo de orgulho étnico entre os descendentes atuais. Essa “identidade italiana” assumiu hegemonia e legitimidade perante outros grupos étnico-linguísticos da cidade, sendo

⁴ Segundo Zanini e Santos (2022), no Rio Grande do Sul, o conceito de *colono* refere-se ao agricultor familiar com identidade étnica e regional, residente nas áreas rurais delimitadas como linhas, as quais organizavam o espaço geográfico e as interações. Marcados pelo seu corpo, sua gestualidade e pelo trabalho agrícola, eram estigmatizados por sua procedência rural, considerada inferior à cultura urbana. Embora por muito tempo esse conceito tenha sido pejorativo, com o desenvolvimento do turismo rural, a identidade de “colono” tem sido ressignificada entre os agricultores familiares da Serra Gaúcha, tornando-se até motivo de orgulho, conforme relato de um dos entrevistados. Por esse motivo, utilizo esse termo ao longo do texto, como forma de referir-me a esse conceito identitário.

mobilizada das mais diversas formas.

O turismo rural surgiu em Bento Gonçalves na década de 1990, através do Projeto Cultural Caminhos de Pedra, que teve o objetivo de preservar a arquitetura e os costumes da imigração italiana, até então em decadência. A atividade turística foi adotada como alternativa ao tombamento compulsório, buscando reativar a autoestima do agricultor familiar com a terra, complementando sua renda e evitando o êxodo rural (Posenato, 1998).

Entre as diversas agroindústrias criadas para recuperar os ofícios tradicionais das famílias locais (moinho, criação de animais, produção de laticínios, confecções, entre outros), a atividade vitivinícola foi uma das que se destacou, em um dos casos ocupando uma das casas mais antigas da localidade. Com o tempo, os demais distritos do município também adotaram a agroindústria e o turismo como alternativa ao trabalho urbano e, entre os produtos oferecidos, a pisa da uva durante a vindima é um dos que se destaca.

O tema da pesquisa, resultado do trabalho de conclusão de curso da especialização em antropologia da PUCPR, foi também sugerido ao Museu do Imigrante, no qual um dos autores deste artigo trabalha, desde 2019, tendo sido prontamente aceito pela instituição. A proposta visava abordar a pisa da uva como patrimônio cultural imaterial⁵ da imigração italiana na cidade, representando a relação do “colono” com a produção vitivinícola tradicional⁶. A pesquisa se insere no Programa Laços Patrimoniais (Bertoco *et al.*, 2021), que consiste na construção de um Inventário colaborativo do Patrimônio Cultural de Bento Gonçalves. Mas por que a pisa da uva é tão importante? Qual o significado que essa atividade tem na preservação da memória e do modo de vida do agricultor familiar? Como a pisa da uva constrói as relações entre os receptores e os visitantes, e como isso possibilita a preservação da paisagem e dos costumes locais? Qual o papel da valorização da memória na formação da identidade do viticultor de origem imigrante italiana em Bento Gonçalves? Como essa *performance* coletiva ajuda a recuperar a autoestima do morador (e também do visitante)?

O objetivo principal da pesquisa é, portanto, descrever e analisar a pisa da uva como patrimônio cultural imaterial da colonização italiana em Bento Gonçalves/RS. Para isso, realizei um trabalho etnográfico por meio do qual inventariei famílias de agricultores que oferecem experiências de vindima com pisa da uva no contexto rural e que utilizam casas e vinhedos antigos como cenário; visitei e vivenciei a experiência turística da vindima e pisa da uva de pequenos agricultores familiares na zona rural;

5 Segundo a Convenção para a Proteção do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco de 2003 (*apud* Taylor, 2008, p. 92) “Entende-se por ‘patrimônio cultural imaterial’ as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana”.

6 Destaco a diferenciação entre a produção vitivinícola tradicional de menor escala, produção familiar e venda local em área rural; e a produção vinícola dos grandes grupos empresariais, de maior escala e comercialização internacional, de características urbanas.

registre em fotografias, áudios e vídeos a interação das pessoas com a paisagem e o patrimônio cultural; conversei com os proprietários e com os visitantes sobre as suas percepções da experiência e sobre os significados da pisa da uva. Neste artigo, descrevo a experiência sensorial e performática promovida pelos viticultores e a relação com a bibliografia e produtos audiovisuais, identificando as possibilidades de aprendizado, registro e difusão de saberes por meio da sua celebração.

A revisão bibliográfica que apresento trata da relação entre turismo e patrimônio cultural (Prats, 1997) e da *performance* em relação ao patrimônio imaterial (Hartmann, 2011; Taylor, 2008; Vianna; Teixeira, 2008). O trabalho de campo, com observação participante, foi realizado considerando o conceito de *etnografias multissensoriais e mediações antropológicas* de Bezerra *et al.* (2023), com a utilização, além do caderno de campo, de registros fotográficos e audiovisuais. Levando-se em conta as experiências sensoriais da pisa, a degustação de uva, do vinho e de produtos coloniais, bem como a *performance* da celebração da colheita, entende-se que a etnografia levando em conta os “elementos sensoriais percebidos em campo como modo de adensar a descrição” (Bezerra *et al.*, 2023, p. 244) torna-se a mais adequada para comunicar os elementos intangíveis do que está sendo reconhecido enquanto patrimônio.

Ao mesmo tempo, busquei registrar as narrativas dos “mediadores da memória” da pisa da uva, utilizando como referencial os trabalhos de Hartmann (1999, 2014) sobre os contadores de causos e histórias, de forma a descrever a *performance* ritual que é representada pelos participantes. Além disso, o registro de conversas com visitantes e proprietários permite a ampliação da fala dos agricultores, possibilitando uma compreensão mais aprofundada sobre o entendimento dos significados dos patrimônios para eles. Por fim, o registro de fotografias, áudios e vídeos, mais do que servir de complemento ao caderno de campo, é instrumento para a documentação e difusão dessas expressões culturais.

Assim, relato duas experiências visando apontar semelhanças e diferenças entre os grupos de agricultores familiares, situados em diferentes distritos e roteiros turísticos da cidade. Escolhi a pisa da uva, ou a vindima, por ser o principal produto turístico cultural oferecido no ano e por ser apresentada como o símbolo de sua identidade étnica, relacionada ao trabalho e à paisagem performada pelo agricultor familiar. A experiência turística apresenta ao visitante os fazeres e saberes da uva, de uma forma ritual, sensorial e reflexiva, como mostraremos a seguir.

2. PAISAGEM, MEMÓRIA E IDENTIDADE DA IMIGRAÇÃO NO SUL DO BRASIL

Quando se fala em paisagem, a maioria das pessoas pensa em um cenário representado em uma obra de arte ou em um lugar visto de cima, o qual se pode contemplar e relaxar. Ingold (2015, p. 193) explica que esse conceito de *landscape* é utilizado do “pressuposto de que este mundo é terrestre”; a palavra foi apropriada pela representação pictórica no século XVII. Entretanto, o autor esclarece que, no início da Idade Média, o termo “referia-se originalmente a uma área de terra ligada às práticas cotidianas

e aos usos habituais de uma comunidade agrária” (Ingold, 2015, p. 193).

Esse contraponto pode servir de metáfora para Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, conhecida pelas belas paisagens formadas por vinhedos⁷, geralmente admiradas pelos gestores e turistas pela sua visualização de cima, com olhar contemplativo e desinteressado, enquanto degustam um vinho ou espumante em alguma grande vinícola. O agricultor, por sua vez, atarefado com o trabalho da terra, nem sempre dispõe do tempo para ver o resultado de seu trabalho através de semelhante perspectiva. Sua visão predominante é debaixo do vinhedo, onde cuida do seu cultivo com o carinho de quem trata a um membro da família. Da uva elabora o próprio vinho, que sorve enquanto se contam as histórias da família e de sua relação com o lugar.

A uva e o vinho são os principais produtos do trabalho agrícola na cidade. Embora sua população tenha contribuição de outras etnias, a ocupação territorial se fez majoritariamente com imigrantes do Vêneto e Trento, que vieram para o Brasil a partir de 1875. A colonização se fez nos moldes da pequena propriedade agrícola, com mão de obra familiar, o que até os dias de hoje se faz notar na formatação da zona rural.

Em uma perspectiva histórica, como considera José de Souza Martins (1978), a progressiva substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre, ocorrida no país desde a segunda metade do século XIX e arvorada no estímulo à imigração europeia, foi motivada por fatores econômicos e políticos externos, relativos às dinâmicas geopolíticas mais amplas. Por isso, a imigração e a colonização que “ocuparam interstícios dos latifúndios cafeeiros paulistas e as margens das extensas estâncias gaúchas não foram um processo pacífico e tranquilo de expansão demográfica e de penetração em novas regiões” (Martins, 1978, p. XX)⁸. Elas “incidiram diretamente no âmago da estrutura da sociedade brasileira, ferindo as suas relações de propriedade e as suas relações de dominação” (Martins, 1978, p. XX). Principalmente porque foram implementadas por medidas oficiais “para abrir caminho à agricultura familiar baseada na pequena propriedade, num sólido vínculo jurídico com a posse da terra, segurança que não tinham os homens livres agregados das grandes fazendas na vigência da escravidão” (Martins, 1978, p. XIX).

Em sua introdução à obra de referência *Colonos do Vinho* de José Vicente Tavares dos Santos, José de Souza Martins salienta a ambivalência da política de imigração nacional, apresentada tanto para os possíveis imigrantes quanto para os governos de seus países, como um programa de colonização com base em pequenos proprietários familiares, quando almejava realmente a formação de um contingente de mão-de-obra para as grandes fazendas (Martins, 1978). O pesquisador registra que a resposta governamental às condições de vida difíceis para os trabalhadores migrantes das fazendas era de que o

7 A paisagem de vinhedos é protegida por lei no município, com o objetivo de valorizar a identidade étnica e ambiental. A lei complementar 200 de 27 de julho de 2018 aprova o Plano Diretor e dá outras providências, entre elas questões de interesse turístico. Esta e outras legislações podem ser consultadas por meio do site <https://www.bentogoncalves.rs.gov.br/legislacao-especifica/>.

8 Segundo José de Souza Martins (1978, pag. XIX): “Em vários pontos do país abriu -se espaço para imigrantes estrangeiros pobres vindos da Itália, da Alemanha, da Suíça, de Portugal, da Espanha para se estabelecerem aqui em núcleos de colonização devotados à pequena lavoura. O Rio Grande do Sul, Santa Catarina, o Paraná, São Paulo, o Espírito Santo, foram as províncias escolhidas, dentre outras onde o fato se repetiu em escala ínfima, para abrigar projetos oficiais e particulares de colonização com imigrantes estrangeiros”.

sacrifício dos primeiros anos seria recompensado “pelo acesso à pequena propriedade depois de alguns anos de privação voluntária e de trabalho obstinado” (Martins, 1978, p. XII). O cenário investigado pelos sociólogos não era, entretanto, tão animador assim.

Com base em vasta pesquisa documental, bibliográfica e qualitativa, segundo estudo de caso ocorrido em Bento Gonçalves nos anos de 1974 e 1975, o sociólogo Tavares dos Santos descreve com grande competência as características e especificidades da produção familiar de vinho, associadas ao projeto de trabalho agrícola familiar “autônomo” e à constituição de uma comunidade utópica, ao mesmo tempo que demonstra a exploração dessas unidades produtivas pela indústria vinícola do período. O autor argumenta que esses camponeses, ainda que detentores de terras, foram subordinados ao capitalismo, tanto direta (pela história da colonização nacional) quanto indiretamente, por sofrerem semelhante espoliação também quando se organizavam em cooperativas, incapazes de combater estratégias de manipulação, exploração e desvalorização do produto familiar empreendidas pelo grande capital industrial. Tavares dos Santos sintetiza do seguinte modo a ambivalência da condição dos colonos do vinho:

Por um lado, surge na consciência camponesa a valorização da propriedade da terra e da autonomia do trabalho. A propriedade privada da terra aparece como possibilidade de controle do processo de trabalho, como conjugação dos elementos da produção, que se torna fonte da independência do trabalho. Ao mesmo tempo, o trabalho aparece como o meio fundamental de ganhar a vida, observando-se, contudo, que o camponês metamorfoseia a necessidade objetiva do trabalho em atividade que subjetivamente motiva admiração e prazer, reiterando a autonomia do seu trabalho. Ambas as representações compõem-se como formas ideológicas, uma vez que o camponês necessita de justificar subjetivamente a situação de proprietário autônomo das condições do próprio trabalho, no momento em que se efetiva sua subordinação ao modo de produção capitalista. Em perspectiva semelhante, o camponês vai representar a vida de forma cíclica, como uma existência árdua, dedicada ao trabalho independente, que não resulta numa acumulação de riqueza para si próprio. Reconhece, então, o personagem que se nutre de seu trabalho excedente: a burguesia industrial. Na relação contraditória que os une, a burguesia industrial detém o poder, dominando e explorando o camponês. Por seu lado, o camponês define-se como “colono”, expressando a consciência empírica de personagem subalterno da sociedade capitalista. Identificando-se como personagens subalternos, os camponeses expressam de forma fragmentária sua revolta contra a dominação da burguesia comercial e industrial. Por um lado, desenvolvem uma conduta migratória que, se no passado podia orientar-se para a reprodução da condição de camponeses, atualmente significa uma virtual proletarianização nos núcleos urbanos, compelindo-os a efetuar práticas de ressocialização para os filhos. Ao mesmo tempo, constroem uma utopia comunitária, fundada nas relações diretas entre os habitantes do bairro rural. Uma sociabilidade solidária perpassa seu trabalho, o lazer, as instituições locais, resistindo assim à disseminação da lógica da mercadoria nas relações pessoais entre eles. Por fim, a postura política dos camponeses oscila entre a entrega da representação de seus interesses ao Estado e uma emergente definição de órgãos próprios de representação política, ou seja, uma nascente consciência sindical que indica novas formas de sua participação política (1978, p. 174-175).

Seja pela comparação entre o campo e a cidade, seja pelos modos de caminhar, de

agir, se vestir, as pessoas por muito tempo sofreram com estereótipo pejorativo sobre o “colono”, definido aqui como o agricultor familiar descendente de imigrantes (Zanini; Santos, 2022). As ditas “colônias”⁹ foram criadas com o objetivo de povoamento e produção de alimentos básicos por famílias de pequenos agricultores, entretanto esses territórios constituíram-se etnicamente homogêneos, onde o luso-brasileiro era minoria (Seyfert, 1986).

A colonização da encosta superior nordeste do Rio Grande do Sul foi promovida em uma região de serra e mata, originalmente de passagem de povos Kaingang e de tropeiros. A povoação da região, promovida pelo império brasileiro por meio de colônias destinadas a imigrantes europeus (primeiramente alemães e depois italianos e poloneses) em terras consideradas devolutas, estava havia muito tempo na pauta do governo provincial, que considerava que os indígenas não geravam ocupação permanente, onde era desejado maior adensamento populacional. Como medidas de povoamento, foram abertas estradas para a criação de colônias e tomadas providências para repelir, aldear e catequizar os indígenas em outras terras, reservando-se essas colônias para imigrantes (Azevedo, 1975).

Assim, europeus brancos livres deveriam cumprir o papel de povoadores em pequenas propriedades agrícolas, criando uma classe média intermediária, o que foi negado aos povos originários, negros e caboclos. Segundo Seyferth (1991, p. 65), no povoamento do sul do Brasil, por meio de colônias agrícolas, “a política de colonização privilegiou o estabelecimento de colônias em terras devolutas - portanto, longe das grandes propriedades, tendo como resultado um isolamento inicial das várias etnias e nacionalidades imigradas”. A Lei de Terras de 1850 possibilitou a venda de pequenas propriedades destinadas a imigrantes europeus, cujo ideal era o camponês ou artesão branco, “saudável, resignado, sóbrio, apegado ao trabalho, maleável e submisso às autoridades” (Seyferth, 1991, p. 66), os quais saíam de uma grande crise na Europa e deveriam promover uma revolução agrícola no Brasil e com o tempo, assimilar-se ao nacional, resultando no almejado “branqueamento da raça”.

Segundo Costa e De Boni (2011), o maior interesse do império era a propaganda utilizada para atrair imigrantes, cuja maioria foi encaminhada para trabalhar nas lavouras de café, a fim de substituir a mão de obra escravizada. Os que foram encaminhados para as colônias do sul, por sua vez, encontraram uma região de matas sem nenhuma infraestrutura, tendo a obrigação de abrir as clareiras e construir as estradas e os abrigos, assumindo uma dívida colonial a pagar no prazo de uma década. A família formada por pai, mãe e filhos tornava-se a célula de produção através do trabalho familiar – em que era proibida por lei a introdução de escravos –, opondo-se ao latifúndio monocultor existente, sob a forma da pequena propriedade policultora imigrante.

As cantinas¹⁰ que visitei estão relacionadas, de alguma forma, à agricultura familiar em pequenas propriedades, de descendentes de imigrantes italianos. Após um período

9 Em sua conceituação local, a “colônia” é tratada aqui como a pequena propriedade de agricultura familiar, destinada a colonizadores europeus no final do século XIX e herdada por seus descendentes, cuja atividade e modos de expressão foram preservados.

10 *Cantina*, no sul do país, é sinônimo da produção artesanal de vinho no porão da casa.

inicial de subsistência, a viticultura se tornou a principal atividade da região, tendo como base a produção artesanal do vinho no porão das casas. O vinho de mesa artesanal ou “vinho colonial” – como é conhecido – é considerado mais natural, sem aditivos e mais valorizado pelos produtores rurais familiares, produzido para consumo próprio e da vizinhança segundo modos de produção tradicionais. Nem todas as famílias comercializam esse vinho, uma vez que o “vinho colonial”, com uvas americanas e menos álcool, é considerado pelo mercado como de qualidade inferior ao de uvas viníferas importadas da Europa.

Da mesma forma que o vinho de uva Isabel, o “colono”, até pouco tempo, era menosprezado pelos seus hábitos, seu modo de vida, seu jeito de falar. O trabalho agrícola de pequena escala até hoje é considerado como adequado a pessoas de pouco estudo. Entretanto, essa perspectiva desmerece os saberes relativos ao cultivo da terra e ao processamento da sua matéria prima. A habilidade e a força física necessária são desenvolvidas aos poucos, ao longo de vários anos de observação e prática (Santos, 1978; Zanini; Santos, 2022), e, muitas vezes, estudo técnico.

A partir da década de 1990 o turismo rural floresceu na região. Nesse período, foram criados no município de Bento Gonçalves, os roteiros turístico-culturais Caminhos de Pedra e Vale dos Vinhedos, com o objetivo de valorizar economicamente e socialmente a zona rural. Em contraponto às políticas “protecionistas” de tombamento (Posenato, 1998), essa iniciativa conferiu renovado reconhecimento à cultura colonial italiana, incluindo a arquitetura, a culinária, os produtos artesanais e as casas antigas, entre outros elementos, o que também incidiu favoravelmente sobre a autoestima dos agricultores das zonas rurais. Progressivamente, os costumes coloniais passaram a ser mais valorizados e suas práticas, saberes e fazeres passaram a ser considerados patrimônio histórico. Com isso, a identidade pejorativa de “colono italiano” foi redimensionada e valorizada, ainda que representada de forma estereotipada, homogeneizada e por vezes explorada por práticas turísticas predatórias.

Segundo Vianna e Teixeira (2008), a patrimonialização envolve um processo de escolha política, em que se mobilizam segmentos sociais e poderes públicos em torno de diferentes interesses e justificativas. A ideia de patrimônio imaterial no Brasil surge em contraponto ao patrimônio material, estabelecido em celebrações, saberes, formas de expressão e lugares de diferentes identidades culturais do país. Tem orientação relativista, buscando “explicitar, valorizar e oficializar a pluralidade e a diversidade cultural [...] que objetiva não os produtos culturais em si (materializáveis), mas os seres humanos concretos - os agentes - e as condições e processos objetivos de produção e reprodução dos tais bens culturais patrimonializáveis” (Vianna; Teixeira, 2008, p. 4). Assim, patrimonializar o “intangível” não é possível por meio do tombamento, como ocorre com o material. É necessário dar condições para que o fato cultural aconteça. Nesse sentido, a identidade e autenticidade do patrimônio imaterial e suas políticas públicas, estão relacionadas ao conceito de *performance*, que se refere “ao ato deliberado de vivenciar e comunicar, ao aqui e agora das ações humanas, com toda a sua carga expressiva e singular de identidades” (Vianna; Teixeira, 2008, p. 2).

O foco está, sobretudo, na valorização e garantia objetiva das condições con-

cretas para a realização dos processos de produção, e não nos produtos culturais propriamente; na garantia das condições e motivações de performar; no aqui e agora específico do ato concreto de (re) criação, expressão e comunicação-performance, ação fugaz, autêntica porque única [...] (Vianna; Teixeira, 2008, p. 5).

Segundo a acadêmica americana Diana Taylor (2008, p. 101-102), para salvaguardar as manifestações do “patrimônio vivo”, é necessário assegurar a conservação da “liberdade de operar completamente dentro de seus sistemas produtores de significados”, que sofrem com “as políticas predatórias e os hábitos econômicos que privam as comunidades de suas terras, de suas práticas e de seu senso de identidade”. Assim, as políticas culturais determinadas pelos poderes públicos para a salvaguarda do patrimônio imaterial deveriam “garantir a liberdade e as condições para que essas exigências sejam realizadas e permaneçam enquanto práticas de interesse público e dos que as performam” (Vianna; Teixeira, 2008, p. 9).

Nesse contexto, a atividade turística recente incentiva a reprodução das narrativas, da culinária e do próprio modo de vida do agricultor e sua família, mantendo sua relação com a terra e desenvolvendo formas alternativas de relacionamento com o mercado, por meio da agroindústria e da venda de produtos locais. Por sua vez, a valorização da arquitetura, da paisagem, das práticas e dos patrimônios locais pode gerar novos olhares, fontes de renda e iniciativas diversas, a partir daquilo que anteriormente era menosprezado.

3. A VINDIMA EM BENTO GONÇALVES/ RS

A vindima, época que se celebra a colheita das uvas, é período de muitas alegrias e preocupações dos agricultores em relação às parreiras, produto agrícola de maior importância do município. É comemorada na principal praça da cidade e também em propriedades no interior, com *filós*¹¹, comercialização de produtos típicos e apresentações musicais. Os meses de janeiro, fevereiro e março são caracterizados por bastante trabalho, de forma a atender ao tempo certo da uva. Assim, o “colono” se vê subordinado ao tempo e ao clima, mas também aos prazos, horários e à qualidade exigida pela vinícola, o que demanda a contratação de mão de obra externa para a colheita.

Tipicamente, os contratados são outros agricultores familiares ou, mais recentemente, indígenas, que se deslocam anualmente na entressafra, para complementar sua renda¹², costume que está em processo de mudança e merece maiores estudos. Estes trabalhadores tornam-se conhecidos pelas famílias produtoras e retornam por vários anos: “[...] sempre os mesmos quase. Se não vinha um vinha o primo dele, só que agora esse pessoal do interior acabou. [...] O pessoal ficou velho e os jovens saíram para

11 O *filó* era o hábito de vizinhos se reunirem em uma casa à noite, depois do trabalho, para rezar, cantar e comer. Enquanto os homens jogavam, as mulheres faziam tranças de palha ou cestas de vime para os instrumentos domésticos. O *filó*, com sua musicalidade, danças, jogos e produtos coloniais, é reproduzido na praça principal da cidade e nos empreendimentos turísticos e culturais.

12 Essa relação com os “empregados” pode ser conferida no documentário “À sombra das videiras” (Migotto, 2020), que retrata a colheita da uva e a relação entre famílias “de origem” e migrantes.

trabalhar na cidade. Então era diferente, era família” (Entrevista N. T., mar. 2023). Em meio aos passeios da pisa da uva, esse assunto faz refletir sobre as mudanças no sistema de produção do vinho colonial, representativo da forma tradicional de trabalhar com a uva. Para compreender a pisa da uva na atualidade, é importante contextualizar a rotina do viticultor que atende ao turista¹³.

Durante a safra, a rotina dos trabalhadores rurais inicia do nascer até o pôr do sol, com pouca pausa para o almoço e pouco descanso no final de semana. Trabalham, muitas vezes, com chuva, contando com a proteção das próprias parreiras, de chapéus e de roupas compridas. A comida, que normalmente era feita na casa da família, ultimamente tem sido entregue em marmitas diretamente no local de trabalho. Quem trabalha com turismo para “fugir” da submissão às grandes empresas divide-se entre o trabalho agrícola e vinícola durante a semana e o atendimento aos turistas nos finais de semana e em horários agendados.

A pisa da uva não é apenas a festa da experiência sensorial em si, mas uma oportunidade do agricultor familiar da zona rural¹⁴ mostrar a sua vivência e ampliar o seu poder de fala perante os empreendedores enoturísticos e políticos que detêm o discurso hegemônico da zona urbana. Hartmann (2011) entende como *performances* as manifestações culturais festivas que promovem a identidade do lugar. Remetendo a Rita Amaral, a autora argumenta que “a festa exerceria simultaneamente o papel de negar e reiterar [...] o modo como a sociedade se organiza, selecionando o que deve ser lembrado e o que será esquecido, [...] é o espaço onde a sociedade se reconhece e escreve sua história tal como ela a compreende” (Hartmann, 2011, p. 235).

Segundo Kapchan (*apud* Hartmann, 2014, p. 42), a “performance está relacionada às práticas estéticas que envolvem padrões de comportamento, maneiras de falar, maneiras de se comportar corporalmente – cujas repetições situam os atores sociais no tempo e no espaço, estruturando identidades individuais e de grupo”. Nesse sentido, as narrativas de memórias são *performances*, tal como um processo ritual aludindo às estruturas de peças teatrais. “A preocupação do autor, acima de tudo, será com a possibilidade de transformação da sociedade, através das performances ocorridas nesses momentos [...] as narrativas seriam veículos dos dramas sociais, assim como instrumentos para comprometer os valores e objetivos que motivam a conduta humana” (Hartmann, 2014, p. 43).

Assim, os mediadores são portadores da memória oral, de histórias contadas pelos avós e transmitidas de geração a geração, mas, ao mesmo tempo, têm o poder

13 Utilizo os dados de conversas com os próprios agricultores que visitei, antes ou mesmo durante o percurso turístico, registrando os seus depoimentos e a repercussão que entremeou a pesquisa. A observação participante foi realizada em março de 2023 e fevereiro de 2024, em três pequenas vinícolas familiares que oferecem a experiência da vindima. Em alguns momentos, utilizo a primeira pessoa do plural “nós”, referindo-me ao aprendizado conjunto e à *performance* coletiva que é experienciada em campo.

14 Refiro-me aqui ao agricultor familiar ligado à zona rural em lotes coloniais ocupados no final do século XIX e herdados dos imigrantes italianos, cuja atividade principal atualmente é a viticultura. Esse “colono” ligado à terra, até uma geração atrás vivia da policultura para consumo próprio e complementando com a monocultura da uva para sua renda (Santos, 1978). Seu modo de vida era então relacionado à pobreza e teve no turismo rural um complemento de renda e a valorização da sua autoestima, que é reproduzida na forma idealizada da memória da sua família.

de refletir as vivências de seus antepassados e colocar em pauta as suas necessidades atuais. Envolta no formato de produto turístico, a mediação cultural assume a função de invenção e ativação do patrimônio, no sentido dado por Prats (1997), isto é, um fenômeno que mobiliza recursos para a sua conservação e exposição e tem como determinante o “seu caráter simbólico, sua capacidade para representar simbolicamente uma identidade” (Prats, 1997, p. 22, tradução minha).

Prats (1997) salienta que o patrimônio cultural pode ser considerado uma construção social. É um artifício idealizado por alguém, em algum momento, e pode ser historicamente modificado segundo os valores e os interesses em jogo, necessitando de uma hegemonia para a “invenção” ao mesmo tempo que deve atingir algum consenso. Estes repertórios “são ativados (em princípio) por versões ideológicas da identidade” (Prats, 1997, p. 30, tradução minha), sendo esta apenas uma das versões de si mesma, que responde a ideias e valores prévios, cuja representação simbólica se expressa publicamente. Assim,

[...] não só quadros e monumentos, mas festas e tradições, processos produtivos e culturas inteiras se converteram em espetáculos, em artigos de consumo [...] quer seja para o turismo cultural [...] se adaptam a novas exigências expositivas sob pena de ficar marginalizados. Finalmente, se ativam repertórios patrimoniais até então iníviáveis e que agora se fazem acessíveis (Prats, 1997, p. 41, tradução minha).

A partir do turismo, então, “nasce um novo tipo de ativação patrimonial [...] que pode representar as distintas versões ideológicas da identidade [...]” (Prats, 1997, p. 42, tradução minha). Essa imagem, mesmo produzida por discursos hegemônicos, sistemas de comunicação ou educativos, “foi adotada pela própria população como visão de si mesmos, como ‘memória coletiva’” (Prats, 1997, p. 46, tradução minha).

3.1 CANTINA ADDOLORATA, DISTRITO DE TUIUTY

A pisa da uva era uma das atividades da Festa da Colheita, na comunidade Nossa Senhora das Dores (Addolorata) – que integrava todo o distrito de Tuiuty, no Vale do Rio das Antas –, celebrando o vinho doce¹⁵, o artesanato, a culinária e os ofícios coloniais. Com a interrupção da festa, Nei Tomasi, do restaurante Addolorata, passou a se apresentar em uma vinícola, até que ele e suas filhas resolveram montar o próprio negócio de gastronomia e turismo rural. Nei destaca essa possibilidade como uma forma de complementar a renda e valorizar o trabalho rural; conta que as filhas trabalharam um tempo na cidade, mas os custos eram altos e a rotina exigente. Tiveram, então, a ideia de reformar a casa e abrir um restaurante, com as receitas de família.

Os turistas que os visitam não são alheios ao que acontece na cidade e avaliam que os pequenos produtores não podem ser comparados aos grandes. Relatam que escolhem visitar vinícolas menores, em que existe o contato familiar, a história, o conhecimento: “vinícolas pequenas contam a história, é assim: meu avô quem veio, é

15 Vinho em processo inicial de fermentação.

muito diferente”. As filhas de Nei avaliam a própria experiência: “o pai com a nossa família sempre teve uva, parreira... a gente gosta né, é como ele sempre fala, é uma forma de homenagear os que chegaram aqui”. A relação com a terra e ancestralidade são relatadas com nostalgia, evidenciando a possibilidade de dar continuidade a um modo de vida rural, em contraponto ao frenesi da cidade.

Visitar essas propriedades durante a safra é conhecer de perto o trabalho da vitivinicultura, em uma experiência que reproduz de forma bem-humorada o cotidiano de quem trabalha nas parreiras. A fotografia e a filmagem são ações esperadas tanto pelos anfitriões quanto pelos visitantes e as cenas são performadas com certa ironia sobre o trabalho agrícola e sua relação com a atualidade.

Tum-Tum-Tum-tuc-tuc-tuc-tuc...¹⁶. O barulho do trator remete a minhas memórias de infância, quando acompanhava a família na colônia, em bancos na carroceria (figura 1). Nei nos mostra as casas antigas ao longo do caminho, um túnel verde da vegetação, assim como os suportes das parreiras, a plantação de vime e de enxertos, as vistas do Rio das Antas. Exibe a propriedade destacando a mata nativa e as plantações, como se apresentasse a sua casa para um conhecido.



Figura 1: “Escada rolante” e fotografias com a enxada-selfie no “tuc-tuc”

Fonte: Bertoco, 2023.

Em tom nostálgico, Nei explica como era a propriedade de 24 hectares no passado, quando tinham vacas de leite e diversas plantações para consumo da família, tendo a uva como produto para venda. “As parreiras de uva Isabel possuem de 90 a 100 anos de idade, só quando morre se renova”. Ele mostra como entrar debaixo das parreiras com o trator, aciona a enxada no acelerador e provoca “Vamos filmá! Vamos filmá!”. Este bom humor e tom de ironia acompanhou a mediação durante todo o passeio e também foi percebido nos outros lugares visitados.

Segundo Nei, as famílias da vizinhança ainda são as mesmas da imigração, somen-

¹⁶ O som do trator nos acompanha do início ao fim da visita. Vídeo disponível em: https://drive.google.com/file/d/1Di117zPzi_8f4w4S2yNdzAs8QJ4vm3Av/view?usp=drive_link.

te uns poucos venderam algumas partes: “Agora vem o pessoal da cidade e faz o sitiozinho... mas aqui a maioria se mantém”. Percebo a preocupação com a manutenção do modo de vida rural, uma vez que o entorno já sofre com a desvalorização do trabalho rural e com a urbanização. Chegando ao local da colheita, todos desembarcam do trator enquanto outro veículo carrega as caixas de uva que vão para a cooperativa. Em distintos meios de transporte, resumem-se as mudanças na forma de trabalhar, que facilitam a vida do agricultor.

Embaixo das parreiras, sente-se o aroma da uva e toca música italiana no rádio. Nos finais de semana, um coral canta músicas típicas da região. Caminhando e mostrando as uvas, vestido com uma camisa listrada, uma calça com suspensórios e chapéu de palha (figura 2), com bom humor, Nei fala “agora vamo botá eles pra trabalhá”, distribui cestas e funis de vime e todos fazem a colheita¹⁷ e degustam as uvas. Nei mostra uma tradição de família ensinada pelo seu pai, de como olhar a uva para calcular a quantidade da safra. Olhando por debaixo das pernas, a uva destaca-se em meio ao verde e “você consegue calcular melhor a uva”¹⁸ (figura 2).



Figura 2: Nei Tomasi, distrito de Tuiuty. Vista do parreiral olhando por baixo

Fonte: Bertoco, 2023.

17 Ver: https://drive.google.com/file/d/1J2tar8Z27dX1c1Glfz2qHTTfl.zjZzj1r/view?usp=drive_link.

18 Ver: https://drive.google.com/file/d/1tAZ_EkCVBjfnw4V19rTzmeIB3wOoThhD/view?usp=drive_link.



Figura 3: Pisa da uva na “mastela” e degustação do “vinho doce”
Fonte: Bertoco, 2023.

Um piquenique foi montado ali, sobre um *deck* de *pallets*, com toalhas e almofadas. Em outro *pallet*, uma cadeira de palha e três mastelas aguardam para a pisa da uva. É feita uma grande produção para a experiência da pisa (figura 3), desde as fotografias com a uva colhida, o caminho percorrido até a mastela, a lavagem dos pés e a pisa propriamente dita. “*El vin lè bon, lè un bel bicer!*”¹⁹. Comemos o “merendin” debaixo das parreiras, acompanhado do vinho colonial de Isabel, um líquido rosé, leve, frutado e com menos álcool que um vinho tradicional.

[...] é isso que se fazia antigamente né, por isso que se traz esse lanche... porque antigamente o pessoal vinha cedo pro trabalho e depois de oito hora da manhã, oito e meia vinha com a cesta com a comida dentro pra servir pra quem colhia, non comia em casa... seis hora da manhã dependendo vinha pra colheita e às oito hora vinha o cesto, com a polenta enrolada num pano, a polenta na chapa sapecada, non esfria. Aí vinha o salame, queijo, o ovo frito numa marmitta, numa panelinha, vinha o café com leite e muitos tomavam vinho! de manhã... [...].

Voltando ao porão da casa antiga (figura 4), de aproximadamente 60 anos, são mostradas as etapas do fazer do vinho, e provamos um produto especial que só é possível nessa época: o “vinho doce”, em processo inicial de fermentação. A casa, considerada patrimônio da família juntamente com suas coleções de fotografias, reportagens e objetos antigos, também guarda acervo sacro que remete ao nome original da comunidade a que pertencem. A adaptação dos espaços e a exposição das coleções demonstram que a sua preservação pode ser compatível com o uso atual e turístico. Por sua vez, a disposição das garrafas e garrafões na adega reforça que a produção colonial pode conviver com as demandas atuais.



Figura 4: Porão da Casa Tomasi: espaço de vinificação e guarda dos vinhos artesanais

Fonte: Bertoco, 2023.

¹⁹ O vinho é bom, é um bonito copo! A expressão demonstra a importância do vinho no cotidiano e nos momentos de festa dos “colonos” italianos, que é transmitida aos visitantes pela refeição.

No contexto da mediação das memórias, tudo é fotografado, cada momento é vivido e colecionado. As fotografias podem ser interpretadas como uma seleção do que é mais importante para a família receptora: a enxada do trabalho na roça, a colheita com as cestas e funis de vime de antigamente, a pisa da uva em mastela de madeira, o brinde com vinho colonial em copo americano... Embora romantizadas, as representações que fazem a ligação entre o passado e o presente, criam em torno de si uma construção simbólica que busca “a legitimação e a manutenção da sua distintividade afirmando-se como italianos, ítalo-gaúchos ou ainda ítalo-brasileiros” (Zanini; Santos, 2022, p. 5). Muitos dos costumes dos descendentes de italianos não são apenas desta etnia, “mas camponeses, especialmente de origem europeia” (Zanini; Santos, 2022, p. 14).

3.2 CANTINA STRAPAZZON, DISTRITO SÃO PEDRO

Na visita à Cantina Strapazzon, no roteiro cultural Caminhos de Pedra, Distrito de São Pedro, o percurso de visitação é performado quase no formato de uma procissão em direção à casa histórica, entoando cantos tradicionais. Vilso Strapazzon inicia falando sobre as origens de sua família e explica sobre o processo migratório, em que iludiam os emigrantes com a ideia de fartura, mas que, chegando aqui, enfrentaram dificuldades nos lotes rurais. Os turistas também refletem sobre suas próprias origens, muitas em comum, inclusive do mesmo sobrenome, embora digam não serem parentes²⁰.



Figura 5: Caminhada em direção à casa histórica

Fonte: Bertoco, 2023.

²⁰ A relação de parentesco entre imigrantes de diferentes Estados do Brasil merece uma pesquisa própria, uma vez que muitos se separaram ao chegar a São Paulo, outros saíram das primeiras colônias do Rio Grande do Sul em direção a novas terras em Santa Catarina e Paraná.

Iniciamos uma caminhada em direção à casa antiga, conduzida pelo mediador que exclama: “*ndemo fin a la mérica!*”²¹. O gaiteiro com a Gaita Todeschini²² puxa o grupo, cantando e tocando. Um grupo de aproximadamente quarenta pessoas segue o gaiteiro, subindo a estradinha de pedras de basalto, circundada por roseiras, em direção à casa de pedra antiga, circundada de parreirais (figura 5). A maior parte das pessoas, adulta e idosa, conhece a música e canta junto com o gaiteiro. “*Merica, Merica, Merica, cossa saràlo ‘sta Merica?*”²³

O gaiteiro para, e o mediador explica sobre as *medas de pasto* – montes de feno, que serviam para guardar alimento para os animais, esclarecendo que continuam fazendo para “manter a tradição e levar adiante o sistema que veio dos antepassados”, explicando o modo como é feita²⁴. Seguem para o parreiral em volta da casa e Vilso mostra os pés de uva Isabel “de 140 anos”, que os seus bisavós plantaram, além do pé de vime, que serve para amarrar as parreiras, fazer o cesto para a colheita “e uma infinidade de trabalhos”.

Ao som da gaita, todos passam abaixo da parreira e entram na cantina²⁵ (figura 6), que foi a primeira casa da família. Comentam sobre os produtos que eram guardados, como vinho, embutidos e queijos. Falam sobre os filmes ali registrados, como “O Quatri-lho”, filmado no sótão²⁶. O mediador ironiza o chão batido original, que “de tanto passar vassoura ele foi se desgastando...”, mostra as paredes de pedras irregulares, as vigas, pilares e esquadrias de madeira falquejada de araucária, o modo de fazê-las com material local e poucas ferramentas.



Figura 6: Abaixo das parreiras, a entrada na cantina Bertoco, 2013.

21 Vamos para a América!

22 Gaita é o nome regional para o acordeon. Todeschini foi a maior fábrica de instrumentos musicais da região, incendiada em 1971, mas cujas gaitas seguem unânimes como tradição regional.

23 “América, América, América, o que será essa América?” Esse canto é considerado o hino da imigração italiana no sul do Brasil, descreve o caminho da Itália até as colônias. Vídeo disponível em: https://drive.google.com/file/d/ITYGcWDgT1f-6BIKM07J6UVI0VZA8o7-9/view?usp=drive_link.

24 Ver https://drive.google.com/file/d/1Kg3gLo_TIWg9OWPMTgohp7C1V3my2kUX/view?usp=drive_link.

25 Ver https://drive.google.com/file/d/1EU2jjZBiz1jxK2UT60SgAOael-ODXUvH/view?usp=drive_link.

26 Ver https://drive.google.com/file/d/1vZZa3SBs2KBb8Y6WOYKAUc1Mckr14tpR/view?usp=drive_link.

O mediador conta aos visitantes a sua relação com as casas antigas de sua colônia e a forma como o turismo foi iniciado na região. Quando começaram a construir casas de alvenaria, as antigas casas de madeira com porão em pedra passaram a ser vistas como um estorvo dentro da propriedade:

[...] começamos a ter vergonha, era um sinônimo de pobreza, e elas iam desaparecendo. Em 1992, um empresário aqui do município, [...] visita justamente as famílias que tinham as casas de pedra, casarões de madeira e ele vem com uma ideia, com uma proposta, abrir essas casas para receber nossos amigos [turistas]. A gente imaginava que as pessoas não gostassem da casa velha! **Ele dizia, não é casa velha, é casa histórica! No, ne la casa vècia! No, casa histórica.** Foi muito difícil, a comunidade no primeiro momento não aceita... [...] muito difícil receber aqui as primeiras pessoas porque a gente sentia vergonha, de mostrar a meda de pasto, vergonha de mostrar a casa, mas aos pouquinhos é que a gente foi resgatando esse orgulho. **Prima se parlea casa vècia... hoje nós falamos Casa Histórica!** Mas é a mesma casa, só aprendemos a olhar de outra forma, a valorizar (V.S., mar. 2023)²⁷.



Figura 7: Mediação no interior da cantina

Fonte: Bertoco, 2023.

A rusticidade, que antes era motivo de vergonha, agora é o principal atrativo (figura 7) e orgulho da família, pois já foi até mesmo utilizada como cenário de filme. A casa antiga não mantém o uso original²⁸, sendo cenário da mediação, com os objetos expostos didaticamente, com a função de preservar a memória do lugar. Da forma relatada na mediação, o turismo ativou a relação do agricultor e da cidade com o seu patrimônio e transformou as propriedades coloniais em uma espécie de museu vivo, em que o proprietário apresenta ao visitante a sua história e narra as memórias de sua família. O retorno financeiro é um dos fatores de valorização, mas o principal foi o interesse de outras pessoas em conhecer a localidade, resgatando a autoestima dos moradores.

²⁷ Ver https://drive.google.com/file/d/1vZZa3SBs2KBb8Y6WOYKAUc1Mckr14tpR/view?usp=drive_link.

²⁸ As normas sanitárias atuais não permitem mais a elaboração do vinho no local antigo, com pedras e madeiras expostas, devendo cumprir condições de higiene que descaracterizariam a construção.

Os turistas prestam atenção às explicações, que são feitas em português, intercaladas com expressões em Talian²⁹, as quais a maioria deles conhece e repete. O mediador fala então do processo de elaboração do vinho, explicando que iremos colher a uva “como era a colheita primitivamente, com o funil, colhendo à mão [...] Depois a uva era pisada com os pés, como nós vamos fazer em seguida também.” Finalizando a história, o mediador brinca que agora irão todos trabalhar – “*adesso me toca andar laurar!*”.

O trabalho é idealizado e ironizado, referindo-se à rotina sem descanso do pequeno agricultor e sua diferença com os tempos atuais. Todos saem da casa para realizar a colheita da uva. O mediador indica o local onde está mais bonita. O gaiteiro toca e canta – “birimbimbim...”³⁰ – os turistas conversam com o mediador e se encaminham para o vinhedo atrás da casa para colher a uva. O mediador exclama: “*E lora adesso ndemo vendemar!*”³¹.

As pessoas colhem, comem, colocam na cestinha ou no funil trançados com vime, conversam entre si. O mediador fala da uva e sua origem, como foi trazida para a região e as adaptações que foram necessárias por causa das doenças. Alguns, também descendentes de imigrantes, falam que pisaram uva na infância, para a pequena produção da família, de consumo próprio. Pergunto o significado e me respondem: “Era uma alegria! O dia que colhia a uva, o pai matava um porco, a mãe fazia uma fornada de pão, juntava os vizinhos [...] uns ficava em baixo para moer e os outros ficavam colhendo uva, o dia inteiro, um dia só para colher e pisar”.

Pergunto o que significa a experiência de vir para a vindima e me respondem que lembram das coisas da juventude e que têm curiosidade sobre como funciona o trabalho da uva. Outro grupo falava da poda, enquanto o mediador buscou um vime e demonstrou como se amarra: “uma vara flexível que não quebra – una, *due volte*, pronto, *taglia via* (corta) e liga de novo”³². Explica que parte do trabalho é feita com vime para manter a tradição, mas que usam também outro processo mais rápido.

O mediador prossegue: “Se não tivesse turismo pra vocês entenderem, esse parreiral aqui provavelmente não teria mais, que hoje tu faz de acordo mais organizado para mecanização né... mas aqui a gente preserva a história”. Há uma clara referência ao fato de que o turismo possibilita esse reconhecimento e preservação e que muitos fazeres são mantidos em função do interesse do visitante. Me aproximo do toldo sob o qual o gaiteiro toca e canta em tom alegre, as pessoas estão em clima de festa³³. Enquanto os turistas pisam a uva em uma *mastela* instalada em um deck de madeira, a família monta mesas com o *merendim* (lanche colonial); servem queijo, salame, copa, pão colonial, figada, uvada, *grostoli* seco e macio. Ao centro, é servido o vinho e o suco, com produção do tipo colonial da família.

29 Talian é uma língua de imigração italiana, reconhecida pelo IPHAN, surgida da língua vêneta, misturada com dialetos lombardos e com o português, ainda falada pelos mais velhos.

30 Ver https://drive.google.com/file/d/1hQAqjoJ9C2y_h5424iSGi_oz7j-j1Yfi/view?usp=drive_link.

31 E agora vamos vindimar!

32 A amarração da parreira é realizada no mês de agosto, mas o mediador demonstra como é feita. Ver https://drive.google.com/file/d/1LAE0ngGc3Bc7VC6zaffYcIkvxjlyyK-yC/view?usp=drive_link.

33 Ver https://drive.google.com/file/d/1tsUQhrfVefgyzK_8w1THrY7rPkL-7Ruv/view?usp=drive_link.

Enquanto converso com o mediador, as pessoas, com seus chapéus de palha, seguem pisando uva, dançando e cantando músicas tradicionais da imigração italiana³⁴. Converso com o mediador, que me explica a origem dos produtos, elaborados pela família ou por parcerias da vizinhança, deixando clara a importância do evento não apenas como atrativo turístico, mas como espaço de comercialização dos produtos locais. Após um tempo, todos se organizam para cantar *La Bella Polenta*³⁵, e todos parecem conhecer a música e a coreografia, que imita os gestos do agricultor em seu trabalho com o milho. Pouco tempo depois, se forma um grande grupo para a dança da Polonaise³⁶, ocupando todo o espaço à frente da casa antiga.

Uma guia de turismo com quem converso me diz que esse tipo de experiência é buscada por pessoas que têm histórico familiar ou que almejam uma experiência de “retorno ao passado”. Há os que buscam a região devido ao imaginário, ressaltando a diferença de outros turistas que não se interessam em participar e preferem ficar apenas assistindo, como a um espetáculo. Percebo, então, que os turistas que fazem esses roteiros, não vem apenas pela festa e pela curiosidade, nem buscam o exótico de um lugar diferente de suas realidades, mas buscam esse tipo de experiência comparando com suas próprias realidades e vivências. A maioria dos visitantes são pessoas idosas, que rememoram momentos difíceis da própria infância, como que fazendo as pazes com suas memórias.

PATRIMÔNIO E PERFORMANCE DA VINDIMA

Para Ingold (2022, p. 17), “vamos na antropologia estudar *com* pessoas. E esperamos aprender *a partir* delas”. Em todos os lugares em que participei da vindima, as pessoas faziam brincadeiras com a experiência do trabalho, oferecendo a enxada e brincando com o pagamento pelo serviço. Havia uma relação direta entre a experiência oferecida ao turista e o fazer com as próprias mãos, a vivência mais próxima possível à realidade local.

Ao contrário dos objetos tangíveis, sustenta Taylor (2008), esses atos são práticas vivas, vistas como efêmeras que, se materializadas em documentos, correm o risco de perderem a sua essência. Nesse sentido, elas precisam ser performadas, repetidas e transmitidas, oferecendo uma história baseada na memória, eventos e lugares. “Danças, rituais, canções e outros tipos de *performances* que requerem corpos humanos, energia, virtuosismo e intencionalidade não podem ser transformados em objetos e trancados a parte” (Taylor, 2008, p. 95). A autora pensa a *performance* como atos de transferência:

34 Ver https://drive.google.com/file/d/1TDvAE0Fd20TwXozzdOtCbObrEO-cPNRe/view?usp=drive_link.

35 Música tradicional da imigração italiana, que descreve todo o processo de plantar, colher o milho e fazer a polenta. A coreografia é performada pela família e imitada pelos visitantes. Ver https://drive.google.com/file/d/1IzPcDMpnkE4b1jKWuSn9nsxt3oUTPEOD/view?usp=drive_link.

36 Polonaise, dança de formação de origem polonesa, no ritmo de marchinha, com pares dependentes e formação de figuras, também é conhecida como dança de integração, tipicamente dançada no início ou no final dos bailes gaúchos, também tradicional em momentos de celebração.

“Atos de transferência” transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados. Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros (Taylor, 2008, p. 93).

As experiências oferecidas e buscadas pelos visitantes incluem a experiência “do fazer da uva”: os próprios turistas colhem a uva que irão utilizar na pisa, aprendem como se faz a poda da videira, trocam informações técnicas com os viticultores, como se as fossem aplicar na própria produção. A pisa da uva era uma atividade regular realizada no passado e hoje representa de forma celebrativa o momento de colher o resultado do trabalho de um ano inteiro. Ao mesmo tempo que as cantinas se propõem a oferecer uma experiência de memória, com narrativas e *performances* tradicionais da família, também marcam a diferença com a prática presente, dos saberes e modos de fazer atuais.

A troca entre o viticultor mediador e o visitante estimula a memória e a preservação de conhecimentos e fazeres que seriam abandonados pela vida urbana e suas facilidades. Para ambos os personagens, essa troca possibilita a observação do outro e a transformação por meio dos sentidos, como no aprendizado de um ofício. Conforme Ingold (2022, p. 16), “essa espécie de aprendizado não visa tanto nos prover de fatos sobre o mundo, mas antes permitir que sejamos ensinados por ele”. Assim, essa troca de experiências se torna uma forma recíproca de aprender “a partir daqueles com os quais estudamos” (Ingold, 2022, p. 16).

Em suma: “A observação participante é o meio de se conhecer a partir do interior” (Ingold, 2022, p. 20). Essa atitude não é restrita à pesquisadora: observei diversos visitantes que, enquanto participavam das atividades refletiam sobre suas experiências e as comparavam com as suas realidades, suas memórias familiares e os acontecimentos vivenciados. Nessa experiência, o viticultor mediador é o mestre o qual se busca para o aprendizado do fazer. Como refere Ingold (2022, p. 15), “é observando, ouvindo e sentindo – prestando atenção ao que o mundo quer nos dizer – que aprendemos”. O passeio se torna um espaço de reflexão sobre o mundo em que vivemos, as nossas expectativas, nossos sonhos, nossas lembranças. A interação entre o turista e o produtor de vinho se faz por meio de uma troca de conhecimentos e da comparação entre diferentes culturas. Conforme Taylor,

Praticantes reafirmam suas identidades culturais e transmitem um sentido de comunidade engajando-se nesses comportamentos culturais. “Forasteiros” encontram aos poucos algum entendimento dos valores de uma comunidade e de sua estrutura estando nela e participando ou assistindo suas performances (2008, p. 102-103).

O turismo rural permite a exposição de histórias e vidas familiares, como para velhos conhecidos. É também um espaço de educação patrimonial que parte dos próprios viticultores, mostrando suas casas, fotos de família, sua propriedade, sua produção, seu trabalho, seus costumes, seus saberes e fazeres. Com isso, os turistas se tornam

potenciais pesquisadores, fazem perguntas, procuram entender como se faz um enxerto, o tratamento da “mufa” ou o cálculo da safra... Assumem o papel de entrevistar, analisar, refletir, comparar - a vida urbana com a rural, a serra com a praia, o antigo com o novo, o grande com o pequeno, o justo com o injusto.

A família que recebe performa a sua vida, e os visitantes expõem a sua imagem, que é fotografada, filmada e gravada, publicada nas redes sociais, nos grupos de família, no grupo da viagem. Todos nos expomos e nos abrimos a compartilhar a experiência com desconhecidos, com o potencial de gerar socialização e amizade. A partir da difusão das imagens novos grupos são estimulados a visitar e a repetir a *performance*, possibilitando a sua continuidade.

O trabalho com turismo e a vindima por meio da pisa da uva é sempre celebrada com festa e música tradicional italiana. A vindima é o momento de celebração, de agradecer aos santos de devoção, o final de um ano de trabalho do qual se tem a perspectiva de remuneração. Ao mesmo tempo, é o momento de maior troca, de contato com os visitantes, de comercialização dos produtos artesanais, de reflexão sobre a vida no interior e a vida na cidade, os modos de ser e de viver, a origem daquilo que comemos e as origens de nossas próprias famílias.

Há um misto de ironia e alegria na forma de cantar e tocar. A pisa da uva ocorre no ritmo da gaita e do coral, muitas vezes ao som de uma tarantela e de músicas camponesas cuja coreografia remete aos movimentos do trabalho. O espaço do vinhedo é ressignificado. Desde os *decks* dispostos debaixo da parreira para fazer o “merendin” ou a “colación” ao espaço relativamente protegido do sol e da chuva para o viticultor trabalhar: o vinhedo se ressignifica, assumindo espaço com caráter educativo e de lazer.

Essa ativação do patrimônio através do turismo gera uma espécie de museu interativo e de caráter lúdico, em que o patrimônio familiar e os próprios usos e costumes são expostos. Os objetos são acessíveis ao toque, exercendo sua função original, performada pelo visitante. Entretanto, embora identifique-se o incentivo do poder público e das associações de desenvolvimento turístico-patrimoniais, percebo que os empreendimentos culturais não buscam mais uma identidade hegemônica italiana, mas a identidade própria de cada roteiro turístico e tradições familiares.

Além dos saberes e fazeres mobilizados na pisa da uva, também são ativadas as memórias familiares e comunitárias, que são diversas entre os diferentes locais da cidade, mas possibilitam o acionamento de uma identidade em comum. Outrossim, cada família tem a sua própria narrativa, cada distrito tem as suas próprias tradições familiares trazidas por imigrantes de diferentes províncias italianas, assim como cada localidade tem o seu próprio coral e seu próprio gaiteiro, que animam os eventos de vindima.

Para Candau (2023), a interação entre a transmissão da memória e a protomemória forma aquilo que conhecemos como tradição própria de um grupo, que para se manter viva e ser transmitida “deve estar de acordo com o presente de onde obtém sua significação. Ela será autêntica, quer dizer que terá sua força – a de conferir aos membros de um grupo o sentimento de compartilhamento de sua própria perpetuação enquanto tal – de sua autoridade, aquela de uma transmissão efetiva e aceita” (Candau, 2023, p. 121). Assim, a autenticidade do intangível, frequentemente confundida com o

valor de “ancianidade”, que estetiza o passado, está relacionada ao fugaz e irreproduzível, àquilo que “só existe nas ações humanas” (Vianna; Teixeira, 2008, p. 7).

Para a teoria da performance, a ideia de autenticidade está fincada no aqui e agora de cada performance realizada, em condições sociais, econômicas e históricas concretas, conforme a intencionalidade de cada realização. Nesse sentido, pode-se afirmar é que o que é autêntico, desde esse ponto de vista, é aquilo que é real e que se concretiza e materializa num dado momento (Vianna; Teixeira, 2008, p. 7).

Tal como a nova museografia descrita por Bezzerra *et al.* (2023), a experiência sensorial promovida por essas mediações promove a relação íntima com os objetos – edificações e seus elementos arquitetônicos, cestas e funis para a colheita da uva, mastela ou tina para a pisa. Os sons, aromas e texturas também fazem parte dessa paisagem que é vista de dentro, ao nível dos olhos, embaixo dos narizes e ao alcance das mãos, solicitando participação ativa dos visitantes. Essa *performance* que interage com a paisagem, não acontece como forma de registro de uma tradição do passado em extinção, mas de refletir sobre o processo que ativa a relação dos envolvidos com o patrimônio em sua expressão presente e dinâmica.

A *performance* nas experiências de vindima e pisa da uva presentifica um modo de vida que outrora era desvalorizado, e que se impõe buscando sua preservação e valorização – material e imaterial – na forma da casa antiga, da pipa de madeira, da parreira em pérgola centenária, dos modos de fazer e seus saberes transmitidos também nas narrativas, na musicalidade, nas danças, na culinária.

Um dos principais fatores de debate é o direito do “colono” (agricultor familiar) poder produzir (e consumir) de acordo com os seus costumes e saberes tradicionais, em contraponto às vinícolas contemporâneas que buscam um ideal universal. O tipo de uva – americana ou vinífera – e até mesmo a forma de condução da videira, na tradicional latada (na horizontal) ou em espaldeira (na vertical), são fatores de conflito entre a tradição e a enologia, gerando impactos na paisagem. A produção e o consumo do vinho se tornam, assim, um cenário de disputas, relacionadas aos modos de uso e formas de trabalhar a uva, envolvendo uma relação com o lugar.

A comercialização dos produtos coloniais e experiências sensoriais para os turistas e visitantes urbanos, por sua vez, é uma forma de resistir ao êxodo rural e mesmo à urbanização de sua localidade, de garantir o futuro dos filhos e sua permanência no meio rural. O patrimônio cultural é ativado na *performance* dos fazeres coloniais, tendo como cenário a sua paisagem, fotografada, filmada e desse modo colecionada, possibilitando a transmissão da memória não apenas aos seus descendentes, mas também aos visitantes, que a reproduzem através de suas coleções de momentos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pisa da uva realizada em pequenas vinícolas familiares da zona rural de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul, é feita como expressão e celebração da vindima: a colheita da uva e o fazer do vinho. Em seu público, integra os visitantes em atividades

que mostram o trabalho dos vicultores, descendentes de imigrantes italianos, que contam as suas histórias em empreendimentos ligados a roteiros de turismo rural. Mais do que isso, o passeio é uma forma de levar o turista para perto do produtor rural, possibilitando a venda de seus produtos artesanais.

Os saberes e fazeres dos antepassados são transmitidos pela experiência turística, integrando os visitantes nas atividades que envolvem a reprodução da colheita, a culinária, a musicalidade e as danças locais. A *performance* realizada na vindima, por meio da pisa da uva, é uma forma de resistir à urbanização do território rural e, principalmente, de “manter as tradições dos antepassados”. Entretanto, a ativação desse patrimônio somente é possível mediante a reprodução de suas memórias para os turistas, gerando, assim, múltiplas identidades que formatam esse patrimônio.

A pisa da uva, atualmente, não faz mais parte do processo de elaboração do vinho, mas foi indicada como referência da identidade colonial italiana. A visitação às propriedades de agricultura familiar é uma forma de complementar a renda e aumentar a autoestima dos agricultores, que antes sofriam negativamente o estereótipo de “colono”, visto como uma pessoa pobre e de pouca instrução. Ao mesmo tempo, a paisagem rural e seu patrimônio cultural sofrem com mudanças trazidas pela urbanidade, em frequentes alterações da legislação que não considera as reais necessidades da “colônia”, tratada muitas vezes de forma estigmatizada. Percebeu-se em diversas ocasiões narrativas destacando a tensão entre o “tradicional” e “moderno”.

Celebrar, festejar e representar as memórias e o modo antigo de fazer o vinho é, assim, um ato de transferência que se faz de forma coletiva, com o ambiente, o corpo e dispondo de todos os sentidos. Ocorre na relação com as diferenças, em um encontro sensitivo e reflexivo envolvendo as tradições de imigrantes e as dos visitantes vindos de diversos lugares. A relação com o patrimônio material e imaterial é reativada a cada *performance* e troca de informação, a cada experiência e memória construída e colecionada.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Thales De. **Italianos e Gaúchos**: os anos pioneiros da colonização italiana no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: A Nação/ Instituto Estadual do Livro, 1975.
- BERTOCO, Cristiane; FENSTERSEIFER, Margit. Arnold; FORMOLO, Deise; GRESELLE, Sabrina de Lima; MARINI, Angela Maria; SANTOS, Igor Nichetti (org.). **Laços Patrimoniais**: construindo um inventário colaborativo para Bento Gonçalves. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, 2021. v. 1. 200 p.
- BEZERRA, Daniele Borges *et al.* Etnografias multissensoriais e mediações antropológicas: a experimentação como forma de errância. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 24, n. 64, p. 241-271, maio 2023.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2023.

COSTA, Rovílio; DE BONI, Luis A. **Os italianos do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 2011.

HARTMANN, Luciana. “Arte” e a “Ciência” de Contar Histórias: como a noção de performance pode provocar diálogos entre a pesquisa e a prática. **Moringa**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 33-48, jul./dez. 2014.

HARTMANN, Luciana. Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causos gaúchos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 267-277, dez. 1999.

HARTMANN, Luciana. Performances culturais: expressões de identidade nas festas da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. **Etnográfica**, [s. l.], v. 15, n. 2, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/918>. Acesso em: 21 jun. 2024.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. p. 95-110.

INGOLD, Tim. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis: Vozes, 2022.

MARTINS, José de Souza. “Prefácio”. In: SANTOS, José Vicente Tavares dos. **Colonos de vinho**: estudo a subordinação do trabalho camponês ao capital. São Paulo: Hucitec, 1978.

MIGOTTO, Boca. **À sombra das videiras**. Documentário. Bento Gonçalves: Fundo Municipal de Cultura de Bento Gonçalves; NAC - Núcleo de Produção Audiovisual da Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8d8RwkFWknc&t=16s>. Acesso em: 5 set. 2025.

POSENATO, Júlio. “Caminhos de Pedra” Linha Palmeiro - Distrito São Pedro - Bento Gonçalves: projeto de resgate da herança cultural. Bento Gonçalves: [s. n.], 1998.

PRATS, Llorenç. **Antropología y patrimonio**. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. **Colonos de vinho**: estudo sobre a subordinação do trabalho camponês ao capital. São Paulo: Hucitec, 1978.

SEYFERTH, Giralda. Os paradoxos da miscigenação: observações sobre o tema imigração e raça no Brasil. **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 165-185, 1991.

TAYLOR, D. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. **PÓS**: Revista do Pro-

grama de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, p. 91–103, 2008. Disponível: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48489>. Acesso em: 26 jun. 2024.

VIANNA, Letícia C. R.; TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. Patrimônio imaterial, performance e identidade. In: *Anais do V Congresso Criação e Reflexão Crítica da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <https://portalabrace.org/vcongresso/textos/estudosperformance/Joao%20Gabriel%20Lima%20Cruz%20Teixeira%20-%20PATRIMONIO%20IMATERIAL%20PERFORMANCE%20E%20IDENTIDADE.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2024.

ZANINI, Maria Catarina Chitolina; SANTOS, Miriam de Oliveira. Colonos italianos no Sul do Brasil: reflexões partindo da obra de Bourdieu. **Estudos Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, e2230210, 7 dez. 2022. DOI: https://doi.org/10.36920/esa-v30-2_st04.

GRAPE TREADING AND HARVEST: IDENTITY, HERITAGE AND PERFORMANCE IN TOURIST NARRATIVES OF ITALIAN COLONIZATION IN BENTO GONÇALVES

Abstract: Grape treading is one of the main tourist-cultural attractions of the harvest in Bento Gonçalves - RS, presented as a symbol of ethnic identity of the descendants of Italian settlers in Serra Gaúcha. In addition to the festival dedicated to the grape harvest, the activity involves visiting vineyards and historic houses of family farmers, who narrate their local memories, sell artisanal products and perform traditional songs and dances from Italian immigration. Seeking to inventory its manifestations as intangible cultural heritage, through participant observation under the concept of multisensory ethnographies, I visit two family vineyards from different locations in the city. I base my analysis on the literature review on heritage, memory and identity and on the approach to intangible heritage as performance that is repeated and learned. The study results in the understanding of a closer way of interacting with the landscape and cultural heritage.

Keywords: Grape treading; Grape harvest; Cultural heritage; Performance.

VENDIMIA Y PISADA DE LA UVA: IDENTIDAD, PATRIMONIO Y ACTUACIÓN EN LAS NARRATIVAS TURÍSTICAS DE LA COLONIZACIÓN ITALIANA EN BENTO GONÇALVES

Resumen: La pisada de la uva es uno de los principales atractivos turístico-culturales de la vendimia en Bento Gonçalves - RS, presentándose como símbolo de la identidad étnica de los descendientes de los colonos italianos en la Serra Gaúcha. Además de la fiesta dedicada a la vendimia, la actividad implica visitar viñedos y casas históricas de familias de agricultores, quienes narran sus memorias locales, venden productos artesanales e interpretan canciones y danzas tradicionales de la inmigración italiana. Buscando inventariar sus manifestaciones como patrimonio cultural inmaterial, a

través de la observación participante bajo el concepto de etnografías multisensoriales, visito dos adegas familiares de diferentes localidades de la ciudad. Baso mi análisis en la revisión de la literatura sobre patrimonio, memoria e identidad y en el abordaje del patrimonio inmaterial como una actuación que se repite y se aprende. El estudio da como resultado la comprensión de una forma más cercana de interactuar con el paisaje y el patrimonio cultural.

Palabras clave: Pisada de la uva; Vendimia; Herencia cultural; Actuación.

ROBERTÃO, ARTISTA E MASCARADO: REFLEXÕES SOBRE ARTE E OBJETOS

Pâmella Ribeiro Ignácio¹
Dayana Zdebsky de Cordova²

RESUMO: A Cavalhada é uma das celebrações mais tradicionais da cidade de Pirenópolis-GO, caracterizada pela integração entre a reverência religiosa e a irreverente presença do movimento dos *mascarados*. Os *mascarados* percorrem as ruas da cidade e divertem o público, despertando a curiosidade deste com máscaras ornamentadas. Dentre eles, destacamos Roberto Gonzaga Oliveira – ou Robertão, como ele prefere ser chamado. Suas máscaras, para além de objetos simbólicos que versam sobre a comunidade pirenopolina, fomentam e protagonizam, neste texto, discussões sobre as relações humanas e os objetos. Em suma, a produção artística das máscaras de Robertão desempenha um papel essencial no processo de construção de sua identidade, criando alteridade dentro de uma prática tradicional.

Palavras-chave: *Mascarados*; Antropologia dos objetos; Antropologia da arte.

1. OS MASCARADOS COMO PROTAGONISTAS DAS CAVALLHADAS

1 Especialista em Antropologia Social – PUCPR. E-mail: pamellaignacio@gmail.com. Este artigo tem sua origem no Trabalho de Conclusão de Curso elaborado como requisito parcial para a obtenção de nota na Especialização em Antropologia Cultural da PUCPR, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Dayana Zdebsky de Cordova. Expresso minha gratidão à Prof^a. Dr^a. Dayana Zdebsky de Cordova por sua serenidade e paciência ao longo de todo o processo de escrita, bem como pela atenção dedicada às minhas ideias. Agradeço ao Prof. Dr. Cauê Kruger, Coordenador da Especialização em Antropologia Cultural da PUCPR, pelas valiosas contribuições durante a defesa do TCC, fundamentais para a continuidade deste artigo. Minha sincera gratidão se estende ainda a Roberto Gonzaga Oliveira, que gentilmente me recebeu em sua casa, concedeu-me uma entrevista e confiou em mim ao compartilhar sua trajetória e obra.

2 Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Gestão Urbana da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PPGTU/PUCPR). Pesquisadora associada ao grupo de estudos Encontros, Territórios, Redes (EN.T.RE) e ao Jararaca – Laboratório de Tecnopolíticas Urbanas. Doutora em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos (PPGAS/UFSCar). E-mail: dayanazde@gmail.com. Fui orientadora de Pâmella Ignácio em seu TCC de Especialização em Antropologia Cultural da PUCPR, que deu origem a este artigo, do qual sou coautora, na condição de interlocutora, revisora de conteúdo e escritora. Ele foi um grande processo de aprendizado para Pâmella e de deslocamento de um olhar construído em partes a partir de uma graduação em Design, uma área do conhecimento centrada na resolução de problemas, enfatizando a função e a estética. No início de sua pesquisa, Pâmella tinha uma concepção rígida de arte, centrada em definições ocidentais convencionais. Ao mergulhar na experiência etnográfica que embasou seu TCC e em leituras afins, ela aprendeu a ser cautelosa ao acionar o termo “arte” e a reconhecer como seu uso pode limitar (ainda mais) nossas concepções tanto do que é arte como sobre o que faz de uma pessoa uma artista. Compreender o processo de formação e reprodução dos conceitos é tirar a arte da esfera do extraordinário, possibilitando abordá-la como uma dimensão da vida cotidiana.

[...] a “cultura popular” surge como uma “outra” cultura que, por contraste ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração (Arantes, 1990, p. 18).

O trecho anterior, citado do livro *O que é cultura popular?*, de Antônio Augusto Arantes, é crucial para introduzir este artigo sobre as Cavalhadas de Pirenópolis, que acontecem durante a Festa do Divino Espírito Santo, 50 dias após a Semana Santa. Segundo os pirenopolinos, o festejo é um importante marcador da identidade local. Nele é encenada a história medieval da luta travada entre os chamados *mouros*³ e *cristãos*, mesclada a elementos particulares da cultura popular, como o movimento dos *mascarados*.

Assim como Arantes (1990, p. 26) descreve em seu livro, embora possamos detectar regularidades ao observarmos as pessoas em sociedade, essas regularidades variam, possibilitando interpretações diferentes conforme suas concepções de mundo. Essas diversidades fazem parte do processo chamado “cultura”, uma vez que constroem as identidades que nos diferenciam uns dos outros. É nessas circunstâncias que as Cavalhadas são aqui discutidas. Apesar de serem celebrações de origem portuguesa que encenam um conflito religioso entre cavaleiros armados com lanças e espadas, uns vestindo azul (*crístãos*) e outros vermelho (*mouros*), as Cavalhadas são realizadas em diversas regiões do Brasil e, em cada lugar, têm suas particularidades.

As Cavalhadas da cidade histórica de Pirenópolis, no interior de Goiás, têm como diferencial a presença dos *mascarados*. Os *mascarados*, numa perspectiva geral, “representam os escravos e agregados que para participarem da Festa do Divino saiam [sic.] às ruas de máscaras para não serem reconhecidos” (Handfas, 2023). As máscaras são objetos participantes das Cavalhadas pirenopolinas que condensam significados próprios (Arantes, 1990), atuando como protagonistas da manifestação. Nelas se condensam uma série de práticas e saberes passados de geração em geração.

Este artigo reflete sobre as máscaras usadas pela população local como artifícios para participar das Cavalhadas. O personagem *mascarado* ou o *curucucu*⁴ tem a máscara como parte indissociável daquele que a veste. Andando pelas ruas a pé ou a cavalo, pregando peças naqueles que encontram, os *mascarados* invadem o gramado do campo de batalha da Cavalhada. Eles são a parte brincante e travessa da Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis.

As máscaras aqui em questão são confeccionadas por artesãos locais. Em geral, muito ornamentadas (figura 1), elas têm aparências diversas: bois, onças, homens. Este

3 Cabe mencionar que o termo “mouro” foi usado por europeus cristãos para designar povos islâmicos de língua árabe, provenientes do Norte da África, que ocuparam a Península Ibérica, a Sicília, Malta e a França entre os séculos VIII e XV. “Mouro” é derivado do latim (“Maure”) e significa “escuro” (Bezerra, 2025). Em conversa informal com gente que, hoje, pesquisa pessoas islâmicas do Norte da África, nos foi informado que a palavra é utilizada localmente para se autorreferir, sem conotações pejorativas. Para especificar o termo utilizado nas Cavalhadas, o utilizaremos ao longo do texto em itálico, assim como o faremos com *crístãos* e *mascarados*.

4 O termo *curucucu*, frequentemente empregado para designar esses personagens mascarados, é um sinônimo regional para assombração. Os foliões emitem o som da palavra na intenção de assustar as pessoas.

artigo concentra-se em um desses artesãos, Roberto Gonzaga Oliveira, mais conhecido como Robertão, que é como ele gosta de ser chamado. Além de confeccionar máscaras, Robertão integrou por anos o movimento dos *mascarados*. Como será explicitado ao longo deste texto, Robertão agencia sua criação de maneira muito particular, articulando inventivamente sua história pessoal e a prática com a qual está envolvido (Mizrahi, 2012), como mostra a figura 2. A história pessoal de um artista possibilita uma posição ativa e transformadora em uma tradição artística, criando narrativas e interpretações próprias ao explorar e reunir símbolos de variados contextos pelos quais transita, desempenhando conexões entre mundos. É o que Robertão faz. Por essa razão, o termo artista criador, de Mizrahi (2012), é aqui acionado em referência a ele e para pensar o seu trabalho e processo de criação⁵.



Figura 1: *Mascarado* representando a figura do boi
Fotografia de Marcos Aleotti (2017)⁶.

⁵ Mais à frente será detalhado o uso do termo *artista* para Robertão e de que modo, para Pâmella Ignácio, ele se distingue dos demais criadores de máscara com os quais ela teve contato ao longo de sua pesquisa.

⁶ Disponível em: <https://curtamais.com.br/goiania/fantasia-coloridas-irreverencia-e-folclore-conheca-os-mascarados-de-pirenopolis/>. Acesso em: 24 mar. 2025.



Figura 2: Algumas máscaras feitas por Roberto Gonzaga Oliveira

Fotografia de Pâmella Ignácio (2024).

6 Além de contar um pouco de si em cada máscara, Robertão utiliza em seu trabalho materiais que chamam a atenção, causam impacto e despertam o riso, como dentes de animais, vassouras, serras. O conjunto de obras do artista “é realmente impressionante e nos tira de um lugar passivo e exclusivamente contemplante ao nos fazer questionar tantos aspectos do nosso viver” (Pregnotatto; Fittipaldi, 2022, p. 22). Essa citação, retirada do catálogo de obras *Mirabolações: a arte brincante de Robertão*, remete diretamente ao fato de os objetos carregarem uma multiplicidade de significados, e de como Robertão, através de sua produção artística, seja atuando como *mascarado* ou manipulando materiais, faz das máscaras objetos vivos.

Falar aqui sobre máscaras é reconhecer sua centralidade narrativa no entendimento dos objetos e, em alguma medida, olhar para as classificações em torno deles. A arte, como categoria ocidental, é utilizada como um marcador de distinção, especialmente quando aplicada a outras culturas. Por essa razão, esta discussão se torna presente e relevante, uma vez que a antropologia, assim como Elsje Lagrou (2003) indaga, se define como uma disciplina que diverge de pretensões valorativas e não opera com parâmetros pretensamente universais de descrição e comparação. Nas páginas que seguem, será explorada a relação entre o objeto máscara e a “pessoa artista” (Lagrou, 2003), considerando a vida dos objetos e como eles emergem em seus respectivos contextos de significação.

Acerca da relação entre arte e antropologia, Lagrou, em *Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio* (2003), observou que uma das principais categorias responsáveis pela pretensa capacidade distintiva da categoria ocidental arte seria a estética, que definiria o objeto com fins comparativos e quase sempre com um juízo de valor. Além disso, alguns critérios utilizados para categorizar a obra de arte incluiriam a não funcionalidade e a não reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2013). Nesse contexto, ninguém expressou melhor a necessidade de propor uma nova abordagem para a antropologia da arte do que Alfred Gell.

Em *Arte e Agência: Uma Teoria Antropológica* (1998), Gell revisou conceitos para propor uma antropologia da arte que questionasse as concepções ocidentais tradicionalmente associadas à visão estética e orientadas por juízos de valor. Nesse sentido, o antropólogo deslocou o foco da interpretação estética para o que ele denominou de agência do objeto artístico e, assim, a arte passaria a operar menos como um suporte de comunicação de sentidos simbólicos (Miller, 1994), e mais como um sistema dinâmico de ação e mediação de relações sociais.

Partindo desse pressuposto, as dilatadas relações que envolvem arte e objeto de arte recaem também na identificação do objeto como produto e veículo da experiência humana. Alguns autores, como Bruno Latour e Daniel Miller, contribuíram significativamente para o estudo da cultura material e como humanos e coisas se misturam. Para Bruno Latour (1994), os objetos têm um papel ativo na construção da sociedade porque são agentes que participam das redes de relações sociais. Daniel Miller (1994) pensa o objeto a partir das experiências humanas e discute a maneira que esse é capaz de produzir conhecimento a respeito do homem. Levando o pensamento para o campo de pesquisa a que este artigo se refere, a máscara é um artifício lúdico que, a partir da espetacularidade, atua entre o objeto artístico e quem o cria, transformando-se em agente.

2 SOBRE TRADIÇÕES: PIRENÓPOLIS, AS CAVALHADAS E OS MASCARADOS

Cabe aqui uma breve contextualização acerca da cidade de Pirenópolis, da Cavalhada e do movimento dos *mascarados*. A cidade de Pirenópolis foi fundada em 1727 e, à semelhança de outras cidades de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, teve sua história marcada pelas expedições bandeirantes, que tinham como objetivo a extração de ouro. Elas acarretaram, dentre outras consequências, um processo genocida das populações originárias. Em 1890, um então arraial passou a se chamar Pirenópolis, uma homenagem à Serra dos Pireneus, que cerca toda a cidade (Prefeitura de Pirenópolis, 2017). Já no ano de 1990, a cidade foi tombada como conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), sendo destacadas no processo de tombamento a arquitetura colonial-barroca das igrejas e prédios; a diversidade da fauna e da flora e a festa popular chamada Cavalhada (Iphan, 2024).

Como já afirmado anteriormente, a Cavalhada é parte integrante da Festa do Divino Espírito Santo, anualmente celebrada na cidade de Pirenópolis, interior de Goiás, e em outras regiões do Brasil. Embora os detalhes variem de lugar para lugar, o argumento das Cavalhadas é o mesmo: um espetáculo teatral que encena a histórica batalha de resistência *cristã* contra a invasão *moura*, culminando na vitória dos *cristãos* e na conversão dos *mouros* ao cristianismo. Trazidas para o Brasil pelos colonizadores portugueses e pela Igreja Católica, esses festejos recriam torneios medievais associados à “Batalha de Carlos Magno e os 12 pares da França”. As Cavalhadas contam com a participação de 24 cavaleiros, 12 do lado poente, denominados *cristãos*, e 12 do lado

do sol nascente, denominados *mouros*. Os cavaleiros *cristãos* são trajados com as cores azul e prateado e os *mouros* com vermelho e dourado (Brandão, 1974).

O festejo acontece durante três dias consecutivos, de domingo a terça-feira, e é realizado na Arena Multiuso Ulisses Jayme, o Cavalcódromo da cidade. Conforme Mônica Martins da Silva (2001, p. 62, 181) descreve: “inicialmente, ela acontecia no largo da igreja matriz” até que, em 1966, “passou a ser realizada em um campo de futebol e ali ocorre até os dias atuais”, local que abriga o atual Cavalcódromo. Antes da construção do Cavalcódromo, inaugurado em 2006 (figuras 3 e 4), a população de Pirenópolis participava da montagem da estrutura do evento: ela erguia camarotes feitos de paus e telhados de palha para as famílias tradicionais e de posse e o restante da comunidade assistia ao espetáculo de pé em pequena arquibancada de tábuas. Abaixo das arquibancadas, como relata o guia turístico Mauro Cruz, circulavam nos vãos inferiores o povo e os *mascarados*, além disso, comerciantes vendiam churrasquinho e bebidas (Cidade de Pirenópolis, 2012).



Figuras 3 e 4: Imagens do campo em que ocorriam as Cavalcadas no ano de 2005
Fotografias de Mauro Cruz (2005)⁷.

A Festa do Divino Espírito Santo acontece entre os meses de maio e junho, entrelaçando a temática religiosa a uma pluralidade de manifestações para além das Cavalcadas, dentre as quais estão as procissões, as pastorinhas, as congadas e diversas outras. Apesar de acontecer em outras localidades do Brasil, a Cavalcada de Pirenópolis se tornou notável particularmente pela presença dos *mascarados*. O autor Carlos Rodrigues Brandão, em seu livro *Cavalcadas em Pirenópolis: um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás* (1974), dedicou-se a explorar as Cavalcadas e a encenação dos cavaleiros sob uma perspectiva ritualística. Ele conferiu considerável atenção aos *mascarados* que, embora não façam parte da história “original” contada nas Cavalcadas, são uma atração da cidade e homenageados por estátuas representativas espalhadas por toda Pirenópolis: suas figuras estão em bancos de praças, portas de pousadas e estabelecimentos comerciais, bem como em uma infinidade de artigos

7 Disponível em: <https://pirenopolis.tur.br/>. Acesso em: 13 dez. 2024.

decorativos à venda em lojas e restaurantes, conforme ilustrado pelas figuras 5 e 6. Os *mascarados* são um dos símbolos de Pirenópolis. A significância desses personagens para a comunidade ultrapassa a festividade aqui em questão. Sua presença dá um caráter distintivo à paisagem da cidade, estimula os negócios locais, impulsiona o turismo e fortalece o artesanato, que se destaca pelos artigos em madeira, cerâmicas, doces típicos e as máscaras de papel.



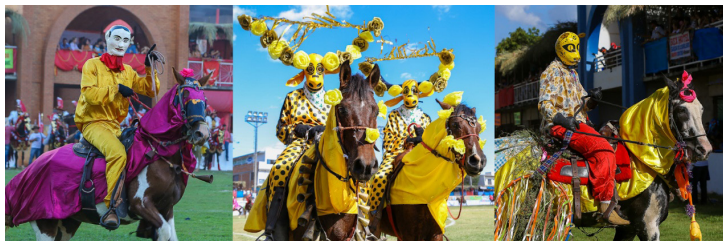
Figuras 5 e 6: Estátua de mascarado no banco de uma sorveteria e placa de loja de joias.

Fotografia de Pâmella Ignácio (2024).

Para ser um *mascarado*, existe apenas um critério: usar uma máscara para que sua verdadeira identidade não seja revelada. Fora isso, não existem regras para integrar o movimento, muito menos normas de como se vestir, seja com muita ou pouca roupa, andando a pé ou a cavalo; o que conta é a criatividade. Os *mascarados* se diferenciam entre si particularmente pela caracterização de suas máscaras. Alguns usam junto às máscaras roupas indiscriminadamente coloridas, feitas com tecido chitão de estampa floral, somando a elas chapéus e outros adereços. Recorrem ainda, em sua caracterização, às fitas coloridas e flores de papel crepom, usadas para enfeitar as máscaras e os cavalos. Quase sempre trazem penduradas à sua frente algumas latas que produzem um barulho típico dos *mascarados* quando trotam ou galopam (Brandão, 1974).

As tradicionais máscaras aqui em questão são confeccionadas com papel e grude, feito com cola de farinha de trigo – uma técnica usada pelos artesãos locais. Sobre um

molde de gesso, elas ganham uma variedade de representações animais como boi, onça, macaco e homem (figuras 7, 8 e 9). Podem, ainda, ser feitas de tecido, geralmente na cor preta, com uma marcação nos olhos, nariz e dentes na cor branca, formando assim o rosto de uma caveira. Essas máscaras, especificamente, recebem o nome de *catulé* (figura 10).



Figuras 7, 8 e 9: *Mascarados* com máscaras representando a figura de homem, de boi e de onça, respectivamente. Fotografia de Marcos Aleotti (2017).



Figura 10: *Mascarados* com máscaras de *catulé* representando caveiras. Fotografia de Marcos Aleotti (2017).

Quanto à sua presença na festividade, os *mascarados* são descritos pela sua atuação informal e caricata, como um folião (Brandão, 1974). Quer sozinhos ou em grupos, os *mascarados* tomam conta das ruas e galopam por todo o campo das Cavalhadas (Cavalhódromo). Segundo Brandão (1974, p. 77), existe um contraste radical entre os

cavaleiros, que se apresentam com seriedade em um ritual solene e altamente formalizado, e os *mascarados*, que se engajam em uma performance mais espontânea, fora e dentro do campo onde acontecem as apresentações; eles se assemelham às figuras dos “palhaços” nos circos, “transportam simbolicamente o drama atual (dos cavaleiros) para a farsa” ao parodiar a batalha. Os *mascarados* invadem o campo das Cavalhadas para executar acrobacias, trotam em pé sobre seus cavalos segurando latinhas de cerveja. Travessos e indisciplinados, eles desrespeitam o tempo de suas apresentações, restando ao locutor do campo ameaçar a participação deles na próxima edição.

Mesmo diante de tanta presença, existem dúvidas sobre sua origem. Em sua pesquisa, Brandão (1974) declarou não ter encontrado relatos que pudessem explicar a forma e as razões das origens desses personagens *mascarados*. Assim como ele, não consegui nenhum documento oficial que pudesse elucidar tal questão. Algumas pessoas narram que a população, descontente com a exclusão social de uma época em que apenas os ricos podiam se tornar cavaleiros⁸, passou a usar máscaras para participar do evento. Mesmo tratando-se de uma especulação, Brandão corrobora essa narrativa ao registrar:

Assim os comportamentos dos que não são elite, (não são poucos, não são nobres, não têm nem fazem história, não têm um tempo e um espaço próprio, mas precisam usar o dos outros, dentro dos limites que estes outros estabelecem) atuam à sombra e na imitação do ritual da elite. [...] A atuação da multidão, (do povo), não é histórica e não produz resultados, mas depende totalmente da atuação da elite ocupa os seus “espaços rituais” e imita como farsa o seu comportamento e suas formas solenes (1974, p. 78).

Apesar de os *mascarados* atuarem como “povo”, eles não estão, como afirma Brandão, nas sombras dos cavaleiros e da solenidade das Cavalhadas – e muito menos não produzem resultados. Essa afirmação reduz a participação do povo em sua própria história, ratificando uma perspectiva elitista e excludente até os dias de hoje. Os *mascarados* de Pirenópolis são figuras presentes e marcantes da batalha entre *mouros* e *cristãos*, talvez mais que os próprios. Eles não “se limitam” a seguir os moldes estabelecidos, ao contrário: eles desafiam as convenções, interferem nas encenações oficiais das batalhas e demonstram que a tradição não é apenas herdada, mas também recriada por aqueles que a vivem. É precisamente essa atitude desafiadora e confrontadora que caracteriza sua participação no evento, fazendo deles o símbolo do festejo ao roubar os holofotes e divertir o público com seu improviso, sua farsa. Além do mais, os *mascarados* aproveitam ainda o sigilo de suas identidades para realizarem protestos de cunho político, como pode ser visto na figura 11.

8 Ainda hoje, como Ignácio pode observar em sua pesquisa de campo, os cavaleiros são pessoas que fazem parte das famílias tradicionais e os *mascarados* mantiveram a tradição de serem representantes “do povo”.



Figura 11: *Mascarados* realizam protesto político durante a Cavalhada
Fotografia de Marcos Aleotti (2017).

3. ROBERTO GONZAGA OLIVEIRA, ARTISTA E MASCARADO

O percurso conduzido até aqui expôs a natureza, os desdobramentos das Cavalhadas e a proveniência dos personagens *mascarados* de Pirenópolis, conferindo ao festejo da cidade uma singularidade em comparação a outras celebrações similares. Nos concentraremos agora em uma das figuras contemporâneas mais emblemáticas dos *mascarados*, Roberto Gonzaga Oliveira, e na sua criação e produção artística. Robertão é, desde a infância, frequentador assíduo das Cavalhadas, quando era levado pelo pai para acompanhá-las das arquibancadas. Aos 18 anos, iniciou sua participação individual e ativa na festividade, assumindo a identidade de *mascarado*, ocupando as ruas e o Cavahódromo da cidade. Ao longo de quatro décadas, Robertão, assim chamado em virtude de sua estatura, tem “confeccionado máscaras, figurinos e enredos” (Pregolato; Fittipaldi, 2022, p. 22). No total, contabilizam-se ao longo desse tempo 19 máscaras feitas por ele. Se comparadas com aquelas comumente ostentadas pelos *mascarados*, as máscaras de Robertão são grandes e chegam a ultrapassar 7 kg, como ilustra a figura 12.



Figura 12: Fotografia de algumas máscaras feitas pelo Roberto Gonzaga Oliveira
Fotografia de Pâmella Ignácio (2024).

Além de fazer as referidas máscaras, Robertão trabalha com madeira “*a vida toda*”, como ele conta. E o faz reaproveitando madeiras de demolições, transformando-as em peças artesanais comercializadas por ele e sua família: “*tenho peças na feirinha lá do Coreto, ali perto da rua do lazer, e na loja de consignação [...] É uma das formas de renda que a gente tem*”. Robertão cria brinquedos infantis e educativos em madeira e outras peças como suporte de xícaras, porta-incensos, pilões, entre outros objetos. Nas palavras de Miller (2013, p. 83): “antes de realizarmos coisas, nós mesmos crescemos e amadurecemos à a luz de coisas que nos foram transmitidas pelas gerações anteriores”, fato semelhante ao que ocorre com outros habitantes da cidade e o Robertão, ao recorrer ao artesanato de peças em madeira como renda familiar:

Meu pai era artesão, tinha muita facilidade de trabalhar com bambu, fazendo gaiolas de madeira. E o pai da minha mãe, meu avô, ele já mostrava o nosso trabalho na época. Já tem muitos anos que ele morreu, ele não tinha o conforto que a gente tem hoje, as madeiras, as ferramentas, era tudo manual. Poxa né, como se diz, tá no sangue (Entrevista com Roberto Gonzaga Oliveira em Ignácio, 2024).

9 As citações de falas de Roberto Gonzaga Oliveira que serão utilizadas ao longo do texto são trechos de uma entrevista concedida a Pâmella Ignácio, em janeiro de 2024. Elas serão destacadas em itálico e suas transcrições respeitarão marcas de oralidade.

Durante toda sua trajetória como *mascarado*, usando e concebendo suas máscaras, Robertão atraiu olhares para si, dada a sua inventividade. Um de seus trabalhos marcantes é o *Dinossauro*, de 1995 (entrevista com Roberto Gonzaga Oliveira em *Quintal de Aldeia*, 2022). Era um dinossauro “vestido” por duas pessoas e que, graças a um extintor, soltava fumaça pela boca (figura 13). O *mascarado* Robertão “domava” o animal que, inesperadamente, tinha espantado os cavalheiros e até mesmo seus cavalos no campo de batalha. O artista também é conhecido pelas peças que evocam o lado desordenado e provocante dos personagens *mascarados*, além de evidenciar vários aspectos da cidade de Pirenópolis. Um exemplo é a máscara retratada na figura 14: ela tem fisionomia humana, mas carrega traços de objetos e paisagens da cidade. De um lado, tem uma orelha que se assemelha a um telefone público, ou orelhão amarelo, enquanto a outra orelha lembra a placa “lombada a 100 metros” vista frequentemente pelas ruas de Pirenópolis. O topo da cabeça representa as serras do entorno da cidade; o olho esquerdo, um relógio; a boca, a ponte sob o Rio das Almas.



Figura 13: Fotografia da performance de Robertão com o Dinossauro. Fotografia de Pâmella Ignácio (2024).



Figura 14: Máscara feita por Roberto Gonzaga Oliveira

Fotografia de Marina Duarte. Catálogo de Exposições: *Mirabolações – A Arte Brincante de Robertão*. Pirenópolis, jul./ago. 2022.

Em 2022, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura de Pirenópolis e realização do grupo Flor de Pequi¹⁰, a partir do convite do Ponto de Cultura Quintal da Aldeia, aconteceu a exposição *Mirabolações – a arte brincante de Robertão*, entre os dias 15 de julho e 14 de agosto, no Cine Pireneus. A exposição ampliou a repercussão do trabalho de Robertão, cujas máscaras também foram base para construir a identidade visual da quinta edição do Festival de Cinema Documentário de Pirenópolis (PiriDoc), realizado entre os dias 30 de janeiro e 4 de fevereiro de 2024.

¹⁰ Grupo intergeracional, formado em 2003, com o objetivo de fomentar práticas tradicionais da comunidade pirenopolina. Flor de Pequi – brincadeiras e ritos populares. Disponível em: <https://www.youtube.com/@flordepequi?app=desktop>. Acesso em: 14 mar. 2024.

3.1 TRAJETÓRIA DO ARTISTA CRIADOR

Pâmella Ignácio foi recebida por Robertão em sua casa, quando esteve na cidade de Pirenópolis, no final do mês de janeiro de 2024. A casa, que é também sua marcenaria, fica a 4 km do centro da cidade. Para acessá-la, é preciso pegar uma estrada de terra, em área rural, envolta por muita vegetação e margeada por um riacho. Robertão é um homem alto e acanhado, que recebeu a pesquisadora por uma tarde na qual narrou os caminhos, marcos e rupturas de sua história pessoal e artística. A conversa se passou em torno de uma mesa de dez lugares, confeccionada por ele.

Enquanto ouvia Robertão atentamente, Pâmella observava, sob o tampo de vidro da mesa em que estavam sentados, alguns objetos expostos: um boletim escolar, um recorte de jornal, uma coleção de pregos de variadas formas e tamanhos, coisas conectadas por fazerem parte da vida de Robertão. Dentre elas, também estava a mais recente realização do artista: o cartaz de sua primeira exposição, *Mirabolacões* (figura 15 e 16). A narrativa de Robertão sobre sua vida e seu trabalho, que preenchia os ouvidos de Pâmella, encontrava, naquela exposição inusitada de coisas aparentemente “triviais”, um suporte material repleto de afetividade que enchia os olhos da pesquisadora. Em uma perspectiva mais ampla, aquele encontro entre o que era ouvido e o que era visto versava sobre as conexões entre pessoas e objetos. Segundo Daniel Miller (1994), os objetos são partes fundamentais da experiência humana, extensões de nós mesmos.



Figura 15 e 16: Mesa com objetos do Robertão

Fotografia de Pâmella Ignácio (2024).

Robertão contou que cresceu cercado pelo conhecimento de artesãos e marceneiros, saberes passados entre gerações e que o influenciaram significativamente desde muito jovem: “*Toda vida eu tive muita habilidade, gostava muito de brincar, inclusive eu fazia o carrinho pros meus irmãos*”. Durante 23 anos, ele teve a oportunidade de aperfeiçoar suas habilidades quando trabalhou na oficina de marcenaria do designer Maurício Azeredo¹¹. A experiência o levou a experimentar a reutilização de madeiras

11 Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Mackenzie (1973). De 1984 a 2009 foi diretor técnico e proprietário do ateliê e oficina de produtos de design – Maurício S Azeredo – ME. Foi professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília de 1977 a 1986 e é, desde 2001, professor Adjunto do

de demolição e outras encontradas na própria natureza para criar suas peças artesanais, como móveis e brinquedos educativos. Segundo Robertão, essa foi a forma que ele encontrou para dar continuidade a materiais que, para muitos, são descartáveis.

Eu faço tudo com madeira de demolição, de reaproveitamento. Tenho o privilégio que passa um córrego aqui, aí o córrego vem enchendo, deixa as raízes, é só pegar e dar uma trabalhada [...] A sobra, [...alimento] um fogão à lenha que cozinha feijão todo dia na hora, faz uma comida saborosa. Aí vem a cinza pra colocar no pé de cebola, no pé de acerola e dá continuidade até o fim (entrevista com Roberto Gonzaga Oliveira em Ignácio, 2024).

O interesse de Robertão em criar máscaras foi despertado ainda durante a adolescência, depois de assistir, da arquibancada, à performance de um *mascarado* diferente dos demais. Segundo ele, o *mascarado* estava “com a máscara [...] toda diferente, e uma roupa diferente”. Para Robertão, “o *mascarado* que era bonito, todo de chifre colorido” era “sem graça, feio. Aí, no dia que apareceu um diferente, eu achei engraçado”. Esse momento o marcou por um desejo: “eu vou fazer uma máscara pra mim no próximo ano”. Instigado por um estranhamento, Robertão criou seu primeiro personagem *mascarado*, sua primeira máscara.

Segundo Robertão, a fase de sua vida em que se deu o início de sua trajetória de *mascarado* foi marcada por alguns desafios pessoais: sua estatura, que inevitavelmente atraía olhares, e um problema de saúde na infância que lhe acarretou o que chama de “complexos” que intensificaram sua personalidade tímida e reservada: “Tudo começou devido ao complexo... Eu, com 14 anos, para você ter noção, perdi os dentes superiores. Sempre morei na chácara, não entrosava muito com as pessoas...”. Contudo, ao adotar a persona mascarada e confeccionar suas próprias máscaras, algumas com representações pouco convencionais, ele passou a brincar com as características físicas que o marcavam. Esse jogo é percebido, por exemplo, na máscara retratada na figura 17, que tem a boca e os dentes salientes. “Exagero” e “desproporção”, além de terem um aspecto biográfico, são recursos usados recorrentemente por Robertão com a intenção de impactar o público por meio da surpresa e do espanto.



Figura 17: Fotografia de encenação do Robertão como *mascarado*
Fotografia de Pâmella Ignácio (2024).

Robertão lembrou que depois de sua primeira aparição: *“veio as festas juninas, aí convidaram eu pra ser padre, noivo... Foi quando eu perdi o complexo que eu tinha de ser alto. Foi o tamanho que me ajudou a perder a vergonha”*. E assim ele ressignificou, para si, sua imagem. Nesse contexto, as máscaras foram para o Robertão um meio de “se ver” e “ser visto”. Em diferentes aspectos, as máscaras participaram ativamente da construção e reconstrução da identidade de Robertão como pessoa e artista.

O processo de criação de Robertão e de transformação da sua autopercepção se completava durante a festa em sua performance como *mascarado*: *“Na hora que eu cheguei no campo, todo mundo teve uma reação. O tamanho que era um defeito pra*

mim, atraiu os outros, devido às máscaras serem grandes pro meu tamanho...eu até mudei o jeito de andar". Conforme Robertão narra, ano após ano, a população local aguardava ansiosamente sua nova máscara: "*Ficava todo mundo perguntando: 'o que você vai levar esse ano?'*".

No início deste texto, mencionamos que o uso das máscaras nas Cavalhadas de Pirenópolis tinha também a ver com o anonimato. No caso de Robertão, há uma subversão dessa lógica, uma vez que a máscara, ao invés de o ocultar, o evidencia. Ele usa do artifício cômico para ser notado e o diferente ao seu favor, quando mescla sua estatura ao tamanho das máscaras. Ao projetar as máscaras destinadas ao festejo, Robertão cria um personagem que é sua extensão, que carrega sua identidade de maneira surpreendente e provocativa. Isso pressupõe que a interação com os objetos acionados no processo de criação/produção das máscaras é uma experiência sensível influenciada pela (e que influencia a) percepção da própria realidade do autor. Da mesma forma, a construção visual da máscara e sua leitura são resultados diretos das relações sociais que ocorrem em volta do objeto, fato associado à abordagem de Bruno Latour (1994) sobre o papel ativo dos objetos na sociedade e como participam das redes de relações sociais em um processo de "intenção, causação, resultado e transformação" (Gell, 1998, p. 6).

De acordo com Alfred Gell (1998, p. 6), o "objeto pode ser o corpo do representado em sua forma-artefato" ao incorporar uma narrativa que o transforma em uma lembrança viva e, conseqüentemente, na extensão do corpo de seu criador/dono. Gell utiliza o termo "entidade distribuída" para descrever como o objeto de arte se torna uma espécie de assinatura dentro do coletivo, uma associação ao seu criador/dono, capaz de transcendê-lo¹². A autoria de diferentes obras pode ser imediatamente reconhecida pelas marcas autorais que carregam. Por exemplo, ao ver *A Noite Estrelada*, muitas pessoas a associam ao seu autor: "é um Van Gogh". Essa mesma lógica se aplica às máscaras de Robertão: seu estilo, a maneira como articula forma e conteúdo nas máscaras tornam sua autoria imediatamente reconhecida ou reconhecível para quem é letrado na linguagem dos *mascarados*. Trata-se, portanto, de um artista.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, falamos sobre materialidade, arte e cultura a partir das "máscaras do Robertão", pensando este como uma ponte para aquelas. Demos atenção ao artista e ao meio no qual sua produção está inserida, as Cavalhadas, sem explorar o tema em toda a sua profundidade ou esgotar o assunto, abordando particularmente

12 Na mesma lógica, Dayana de Cordova (2018) usa a ideia de corpo distribuído ao explorar o colecionismo e o mercado de arte contemporânea no Brasil. Ao considerar as vozes de seus interlocutores, Cordova observa que "[...] a coleção de arte se torna parte integrante do próprio colecionador, por não ser apenas um conjunto de objetos adquiridos, mas um reflexo das complexas relações sociais envolvidas nesse processo. Portanto, se a coleção, em alguma medida, é o próprio colecionador, ela é formada por partes distribuídas dos próprios artistas" (2018, p. 300). A arte é, como memória e conhecimento, incorporada em objetos que são extensões dos corpos (Lagrou, 2003, p. 105).

aspectos sobre as relações humanas e os objetos. Mas qual é o papel das máscaras, o que elas são e o que elas fazem? Claude Lévi-Strauss, em *La Voie des Masques* (1975), versou sobre o mundo simbólico dos povos Salish e Kwakiutl a partir de suas máscaras, incentivando o leitor a trilhar, por sua própria conta, possibilidades interpretativas para as mesmas.

Lévi-Strauss, segundo a análise de Roberto Cardoso de Oliveira, estabelece: “a forma, a cor, os aspectos que nos parecem característicos das máscaras [...] não possuem significação própria” (2018, p. 283). O mesmo se aplica às máscaras do Robertão. Lévi-Strauss atesta que “todo esforço para interpretá-las isoladamente seria, assim, vão” (Oliveira, 2018, p. 283), a não ser que pessoas lhe atribuam existência, da mesma forma que qualquer outro objeto pode veicular informações se houver uma associação humana que o encarregue de transmitir mensagens.

A arte é uma categoria moldada e reforçada por valores arraigados na cultura ocidental que são continuamente transformados. São alguns os pontos que sustentam a crença ocidental nas artes. Conforme discutido no início do artigo, até o século XIX, a beleza funcionava no ocidente como um indicador que anunciava algo como arte. Perpassada por uma “veneração quase religiosa” (Lagrou, 2003, p. 96) aos objetos de arte como talismãs estéticos (Gell, 1998), houve e há, ainda, uma visão da arte como um mercado inacessível, com códigos sociais restritos e complexos que regulam o acesso aos espaços oficiais de arte, tais como museus e galerias – instituições que não apenas excluem “de seus espaços de visibilidade e de fomento parte significativa dos artistas, como também não elegem como arte ou como artista necessariamente o que (ou quem) meus interlocutores chamavam de ‘uma boa arte’ (ou ‘um bom artista’)” (Cordova, 2018, p. 13).

A arte ocidental *mainstream* é vista ora como um objeto tecnológico e mágico, ora como um objeto técnico que promove um efeito mágico. A partir do momento em que algo é designado como arte, ele é colocado em outro lugar, por causar um efeito. Isso ocorre devido à crença na existência de uma espécie de predomínio do tipo técnico, ou mágico, que diferencia o artista das demais pessoas com sua capacidade de passar a artisticidade para as coisas que estuda e produz. Por se tratar de uma categoria tão específica, é necessário diluir o conceito de arte dentro de outros sistemas. De maneira geral, o universo da cultura popular promove essa dissolução, uma vez que é feita e vista em um contexto mais amplo e acessível à maioria das pessoas. Isso desafia a noção de que a arte se limita a ser concebida e apreciada exclusivamente em círculos acadêmicos ou instituições culturais elitistas. Um exemplo ilustrativo dessa dinâmica pode ser encontrado nas Cavalhadas e nas máscaras, que mostram como a arte pode emergir e prosperar em outros contextos.

Enquanto não considerarmos a arte como um entre tantos objetos que o mundo produz, e que estabelece derivações de lugares e pessoas, não poderemos avançar na discussão. Embora a presença de Robertão em espaços institucionais da arte possa sugerir uma conformidade com as normas estabelecidas por um sistema *mainstream* e uma busca por aprovação da elite social e cultural, é importante lembrar que sua trajetória artística é enraizada na cultura popular. As máscaras de Robertão transcendem categorias rígidas de forma e conteúdo, o que desafia a categorização tradicional da

arte. O reconhecimento das artes populares em esferas institucionais não apenas valida essas práticas, mas também contribui para uma compreensão mais plural da arte.

REFERÊNCIAS

- ALEOTTI, Marcos. *Fantasia coloridas, irreverência e folclore: conheça os mascarados de Pirenópolis*, 2017. Disponível em: <https://curtamais.com.br/goiania/fantasia-coloridas-irreverencia-e-folclore-conheca-os-mascarados-de-pirenopolis/>. Acesso em: 24 mar. 2025.
- ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular?* 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BEZERRA, Juliana. Mouros. *Toda Matéria*, [s.l., 20--?]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/mouros/>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Cavalcadas de Pirenópolis: um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás*. Goiânia: Oriente, 1974. Disponível em: <https://apartilhadavida.com.br/wp-content/uploads/2017/03/cavalcadas>. Acesso em: 2 set. 2024.
- CIDADE de Pirenópolis. **Cavalcadômetro**: Ignorante descaracterização ou nova forma de domínio. 20 mar. 2012. Disponível em: <https://cidadedepirenopolis.blogspot.com/2012/03/cavalcadometro-ignorante.html>. Acesso em: 2 jan. 2024.
- CORDOVA, Dayana Zdebsky de. *Relações apaixonadas, investimentos obsessivos: uma etnografia sobre colecionismo e o mercado brasileiro de arte contemporânea*. [s. l.], 2018. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/10137?locale-attribute=pt_BR. Acesso em: 10 jun. 2024.
- CRUZ, Mauro. *Festa do Divino*. [S. l.], 2005. Disponível em: <https://pirenopolis.tur.br/multimedia/imagens/Folclore/Festa+do+Divino+2005>. Acesso em: 24 mar. 2025.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. Etnobiografia: subjetivação e etnografia. *Coleção Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, 2012.
- HANDEAS, Anita. Mascarados de Pirenópolis. *Fotodoc*, [s. l.], 9 jun. 2023. Disponível em: <https://fotodoc.com.br/ensaio/mascarados-de-pirenopolis/>. Acesso em: 2 mar. 2024.
- IGNÁCIO, Pâmella. *Entrevista com Roberto Gonzaga Oliveira*. Pirenópolis, jan. 2024.

IPHAN. *Pirenópolis (GO)*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/364>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LAGROU, Elsjé. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 093–113, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360>. Acesso em: 20 jun. 2024.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Via das Máscaras*. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

MILLER, Daniel. *Cultura material e consumismo de massa*. Londres: Blackwell, 1994.

MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: Estudos Antropológicos Sobre a Cultura Material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIZRAHI, Mylene. Mr. Catra: cultura, criatividade e individualidade no funk carioca. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; Z. CARDOSO, Vânia. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7letras, 2012. p. 109-136.

O PORTAL do turismo de Pirenópolis. As Cavalhadas de Pirenópolis. Disponível em: <https://pirenopolis.tur.br/cultura/folclore/festa-do-divino/cavalhadas>. Acesso em: 2 mar. 2024.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O Enigma Das máscaras. *Anuário Antropológico*, Brasília, v. 5, n. 1, p. 281-88, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6148>. Acesso em: 20 jan. 2024.

PREFEITURA de Pirenópolis. *História*. 2017. Disponível em: <https://pirenopolis.go.gov.br/historia/>. Acesso em: 2 jan. 2024.

PREGNOLATTO, Daraína; FITTIPALDI, Ciça. *Catálogo: Mirabolações - A Arte Brincante de Robertão*. Pirenópolis, jul./ago. 2022

QUINTAL DA Aldeia. A história do Dinossauro mirabolante do Robertão. *YouTube*, 4 ago. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HyiDPHmM9D8>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SILVA, Mônica Martins da. *A festa do Divino: Romanização, patrimônio & tradição em Pirenópolis (1890-1988)*. Goiânia: Agepel, 2001.

ROBERTÃO, MASKED ARTIST: REFLECTIONS ON ART AND OBJECTS

ABSTRACT Cavalhada is one of the most traditional celebrations in the city of Pirenópolis-GO, characterized by the integration of religious reverence and the irreverent presence of the masked movement. The masked people walk through the streets of the city and entertain the public, arousing their curiosity with ornate masks. Among them, we highlight Roberto Gonzaga Oliveira – or Robertão, as he prefers to be called. His masks, in addition to being symbolic objects that address the Pirenópolis community, foster and lead, in this text, discussions about human relations and objects. In short, the artistic production of Robertão's masks plays an essential role in the process of constructing his identity, creating otherness within a traditional practice.

Keywords: Masked people; Anthropology of objects; Anthropology of art.

ROBERTÃO, ARTISTA ENMASCARADO: REFLEXIONES SOBRE ARTE Y OBJETOS

RESUMEN: La Cavalhada es una de las celebraciones más tradicionales de la ciudad de Pirenópolis, Goiás, Brasil, caracterizado por la integración entre la reverencia religiosa y la irreverente presencia del movimiento de los *enmascarados*. Los *enmascarados* atraviesan las calles de la ciudad y diviertense con el público despertando su curiosidad con máscaras ornamentadas. Entre ellos, destacamos Roberto Gonzaga Oliveira – o Robertão, como el mismo prefiere que lo llamen. Sus máscaras, además que objetos simbólicos que tratan de la comunidad pirenopolina, fomentan y protagonizan, em este texto, discusiones sobre las relaciones humanas y los objetos. En suma, la producción artística de máscaras por Robertão tiene papel esencial em el proceso de construcción de su identidad, creando alteridad adentro de una práctica tradicional.

Palabras clave: *Enmascarados; Antropología de los objetos; Antropología del arte.*

PANORAMA DO JORNALISMO CATARINENSE: TRANSFORMAÇÕES DA IMPRENSA ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1960

Thiago Cinti Bassoni Santana¹

Resumo: Este artigo investiga as transformações na imprensa de Santa Catarina durante as décadas de 1950 e 1960, com foco particular no jornal *O Estado*. A metodologia empregada inclui uma revisão bibliográfica abrangente e um estudo comparativo das práticas jornalísticas antes e depois desse período. Os resultados indicam que o aumento no número de jornais na capital catarinense na década de 1950, com ênfase em questões regionais e críticas ao governo, refletiu uma crescente polarização política. Além disso, o fortalecimento do colonismo político e a ascensão do fotojornalismo evidenciam uma transformação mais profunda, culminando em uma nova dinâmica no jornalismo local e na cultura publicitária.

Palavras-chave: transformações na imprensa; práticas jornalísticas; cultura publicitária; imprensa de Santa Catarina.

Introdução

Este artigo tem como principal objetivo relacionar as discussões sobre as transformações no jornalismo impresso brasileiro, ocorridas entre 1950 e 1960, com seus possíveis impactos na história da imprensa catarinense. Para isso, utiliza-se principalmente de uma revisão bibliográfica sobre os temas abordados, além da análise de fontes relevantes, buscando inserir a imprensa de Santa Catarina nas discussões já consolidadas sobre as mudanças que ocorreram na grande imprensa durante esse período. Também, vale ressaltar que o presente artigo constitui parte selecionada da dissertação “Imprensa de Fronteira: a imprensa chapecoense na década de 1950”².

Para fins de contexto, no que se refere a região de Desterro, seu primeiro jornal, publicado em 1831, foi *O Catharinense*. Para compreensão dessa primeira imprensa periódica, é necessário dialogar brevemente com a estrutura política que se estabeleceu em 1824. Após o advento da Constituição de 1824, cada província brasileira passou a ter seus representantes escolhidos pelo Império, bem como se instituíram os Conselhos Gerais, uma espécie de órgão de função legislativa. Com isso, constituiu-se, em Desterro, uma elite ligada ao poder imperial, todavia com fortes influências liberais.

Ademais, diversos setores imperiais haviam se aproximado do liberalismo, como

1 Mestre em História pelo PPGH/UFS. E-mail: thiagocbsantana@gmail.com.

2 A dissertação intitulada “Imprensa de Fronteira: a imprensa chapecoense na década de 1950” foi defendida em agosto de 2024 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Fronteira Sul (PPGH/UFS), sob a orientação do Dr. Gerson Fraga.

é o caso de diversas alas militares. No que concerne a isso, Jerônimo Francisco Coelho, filho de militar e formado na Escola Militar do Rio de Janeiro, se instalou na região desterrense a fim de instituir *O Catharinense*. Por mais que fosse um pequeno jornal, visto em proporções dos jornais que circulavam no Rio de Janeiro à época, esse periódico era feito quase que de maneira artesanal por Coelho, que atuava desde a redação até a distribuição dos exemplares a seu público sumariamente composto de militares e funcionários da província (Pedro, 1995, p. 17).

Conforme Joana Maria Pedro (1995, p. 39), vários jornais circularam em Desterro no século XIX, entretanto poucos tiveram ação duradoura. A prática jornalística estava intrinsecamente ligada ao exercício do poder provincial. Ainda conforme segue a autora (Pedro, 1995, p. 49), na segunda metade do mesmo século, com o fortalecimento dos conservadores na região, houve uma maior circulação de periódicos em comparação com períodos anteriores. Nisso, as disputas e dissensos políticos se consolidaram na imprensa.

Já no Paraná, *O Dezenove de Dezembro* foi o primeiro periódico de circulação, tendo seu primeiro ano em 1854 na cidade de Curitiba como um “surgimento tardio forçado”. Acerca disso, tal imprensa tardia se deu devido ao fato de que o Paraná, até 1853, compreendia-se como 5ª Comarca de São Paulo.

Todavia, no território paulistano, a imprensa política teve suma importância na disseminação de ideias da oposição ao Império. O caso do *Federalista*, jornal de 1832, pode ser tomado como exemplo. O jornal, de ideal liberal, era redigido por José Ignacio Silveira da Motta, que mais tarde viria a ser deputado geral pelos paulistas e senador pela província de Goiás. Segundo Affonso A. de Freitas, em *Imprensa periódica de São Paulo desde seus primórdios em 1823 até 1914*, catálogo festivo encomendado para o centenário da imprensa brasileira e fundamentado nos parâmetros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), *O Federalista* “pugnava pelas ideias federativas, agitadas na época, e combatia ao lado d’*O Paulista* a restauração do primeiro império intentada pelos partidos Caramurú e Carijó” (Freitas, 1915, p. 55).

Esse empenho do IHGB³ em registrar o marco do centenário da imprensa brasileira no início do século XX demonstra como a imprensa ganhou força durante a queda do Império e a ascensão da República, bem como ela se consolidou gradualmente em diversos pontos da esfera pública nacional. Segundo Marialva Barbosa (2013, p. 69), nesse período a palavra “imprensa” era uma das coisas mais retratadas no cotidiano brasileiro.

Posteriormente, o período de Vargas trouxe à tona as questões relacionadas à composição racial brasileira de forma mais evidente. A construção de um “tipo nacional”, presente em diferentes momentos políticos durante a primeira metade do século XX, envolvia tanto a valorização da cultura escrita do euro-brasileiro higienizado quanto a marginalização das culturas orais afro-brasileiras. A ideia de eugenismo, que incluía a noção de branqueamento, promovia a imigração de indivíduos de ascendência indo-

3 Vale citar aqui a dissertação de Alvaro Daniel Costa acerca do tema: COSTA, Alvaro Daniel. *A comemoração do centenário da imprensa periódica brasileira no IHGB: uma memória do jornalismo nacional (1908)*. 2017. 110 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2017. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/2365>. Acesso em: 3 jun. 2023.

-europeia com base em ideais explicitamente raciais. Os jornais desempenharam um papel importante como porta-vozes dessas ideias, uma vez que essa visão fazia parte do conceito de *modernidade* por eles perseguido.

Entretanto, vale ressaltar que a relação entre os meios de comunicação e o varguismo, principalmente no que diz respeito aos primeiros quinze anos de governo, não se constituiu pacificamente. Embora o governo Vargas tivesse deixado claro seu intento em se aproximar dos meios de comunicação por parte da propaganda e das grandes mobilizações nacionalistas, isso implicava a dissolução da mídia opositora e a tendência de alinhamento entre os jornais e o Regime. Em 1939, grande parte da liberdade conquistada pela imprensa foi cerceada pela ação de censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), ação que grande parte prejudicou a existência ou consolidação de pequenos jornais da época.

Segundo Marialva Carlos Barbosa (2006, p. 220), os grandes jornais desse período demonstraram mais proximidades do que divergências em relação a Vargas e suas políticas. Embora as questões político-partidárias fossem censuradas, os meios de comunicação pareciam convergir para o advento da “massa”, público ao qual tanto a mídia quanto o Regime queriam atingir. E essa questão se deu de maneira latente após a instituição dos programas estadonovistas e seu maior uso das rádios por parte do Estado.

Havia a preocupação em incluir um novo personagem: o público agora visto como massa. Havia, ainda, a construção de um ideal de nação, no qual prevalecia a idéia de direcionamento político e intelectual dos que ocupavam posição dominante face ao restante da população (Barbosa, 2006, p. 220).

Ainda segundo Barbosa (2006, p. 221), no final dos anos 1930, grande parte dos jornais de ampla circulação eram editados em cerca de 25 páginas por caderno. Também, suas versões dominicais atingiam cerca de 60 páginas. No que se refere à tiragem, variava entre 40 mil exemplares de diários matutinos e 120 mil exemplares de diários vespertinos. Tais características serviriam como base para as transformações que ocorreriam posteriormente, nas décadas de 1950 e 1960, tanto na grande imprensa brasileira quanto na imprensa de Santa Catarina.

2. Panorama das transformações da imprensa brasileira

De acordo com Sodré (1966, p. 316), a imprensa brasileira, durante a Primeira República, esteve dividida entre fundamentos pré-capitalistas, predominantemente representados por latifundiários, e fundamentos burgueses, que refletiam o crescente capitalismo industrial. Esse tipo de imprensa teria perdurado de maneira decadente até meados do século XX, quando ocorreu o que Sodré chama de “Revolução Brasileira” (Sodré, 1966, p. 450) entre 1950 e 1960. Esse evento remodelou a prática jornalística no país, resultando na interligação entre as empresas de comunicação e os interesses norte-americanos. O grande destaque se dá na crescente diversificação da imprensa, incluindo revistas ilustradas e publicações dirigidas a públicos específicos.

A ascensão da grande imprensa industrial e a adesão a padrões internacionais, como o uso de folhetins e ilustrações.

O livro *História da Imprensa no Brasil*, escrito de Nelson Werneck Sodré lançado em 1966 pela editora Civilização Brasileira, constitui seu *magnum opus*. Com um empenho de quase três décadas em pesquisa, o autor oferece um panorama abrangente da imprensa brasileira desde 1808 até a década de 1960. Nisso, o autor aborda a imprensa das décadas de 1950 e 1960, caracterizando essa época como uma fase de crise e transição.

Acerca dessa transição de tipos de imprensas, Alzira Alves de Abreu (1996, p. 10) compartilha da ótica de que houve significativas mudanças na cultura jornalística a partir dos anos 1950 no Brasil. Segundo ela, os jornais do período foram marcados pelo que pode ser chamado de “industrialização da cultura” – ou simplesmente pelo aprimoramento de técnicas tipográficas e de redação –, bem como da introdução do *marketing* e de novos conceitos de publicidade nos jornais. Para ela, essa mudança estrutural pode ser evidenciada na ruptura da cultura de relacionamento que a imprensa tinha com o governo.

Uma análise, mesmo superficial, do comportamento da imprensa brasileira neste século indica que no pós-guerra os jornais passaram por grandes transformações, tornaram-se de fato empresas comerciais detentoras de poder econômico e introduziram inovações técnicas, gráficas e editoriais. Além disso, contribuíram para as rupturas que ocorreram na imprensa os acontecimentos políticos traumáticos que tiveram lugar nessa década. A crise política que levou ao suicídio de Getúlio Vargas em 1954 pode ser vista como um divisor de águas. A imprensa, que nos meses que precederam o 24 de agosto exacerbou a linguagem violenta e apaixonada utilizada no tratamento dos temas políticos, a partir desse acontecimento buscou maior objetividade na construção e transmissão da notícia. A forma de fazer oposição a Vargas foi percebida por parte da imprensa de oposição como parcialmente responsável por esse drama político, e uma nova imprensa foi surgindo a partir de então (Abreu, 1996, p. 10).

Embora a autora tenha reconhecido que esses e outros fatores internos levaram a mudanças significativas no jornalismo brasileiro, ademais, converge à tese defendida por Nelson Werneck Sodré no que diz respeito à influência norte-americana no âmbito cultural.

Segundo Alzira Alves de Abreu (1996, p. 15), nos anos 1950, viu-se o surgimento de jornais que introduziram novas técnicas de apresentação gráfica e uma maior cobertura jornalística dos acontecimentos, como a *Tribuna da Imprensa* (1949) e a *Última Hora* (1951), ou, ainda, o *Diário Carioca* e a constituição de uma equipe de copidesque em sua redação. Isso só foi possível mediante a influência cultural da imprensa norte-americana nos jornais brasileiros.

As inovações introduzidas no jornalismo brasileiro a partir da década de 50 se fizeram sob a égide de alguns dos jornalistas que viveram nos Estados Unidos durante os anos 40, como Pompeu de Souza, Danton Jobim e Samuel Wainer. Os dois primeiros iriam levar sua experiência para o *Diário Carioca* e o segundo para a *Última Hora*. Já no final dos anos 50, Alberto Dines introduziu muitas idéias no *Jornal do Brasil*, como resultado de sua passagem pelo *Los Angeles Times* (Abreu, 1996, p. 15).

Ambas as perspectivas abordadas neste subcapítulo consideram a leitura dos fatos que levam em conta o processo de industrialização nacional como um divisor de águas na imprensa. O transcurso da década de 1950 tornou mais evidente a necessidade de uma formação técnico-científica para ingressar nas estruturas empresariais.

Longe de uma visão uniforme dos fatos que levaram a mudanças na imprensa, o impacto do processo de industrialização na cultura escrita brasileira foi significativo. Nisso, muitos jornais suprimiram seus cadernos especiais no intuito de se aterem às estratégias de dar maior vazão às seções de economia e política ou de corte de gastos. A imprensa dos anos 1950 viu-se mediante o dilema capitalístico, uma vez que, caso não cedesse espaço à nova lógica cultural, estaria fadada ao fracasso. No entanto, enquanto alguns jornais seguiram essa solução, outros viram nessa oportunidade uma chance para reforçar ainda mais seus cadernos especiais, especialmente os suplementos literários. Um exemplo disso é o jornal *O Estado de São Paulo*, que lançou seu suplemento literário em 1953.

Para alguns intelectuais da imprensa na época, como Heráclio Sales, isso ocorreu devido a dois fatores, em ordem de importância: primeiro, devido às transformações na imprensa brasileira, que a tornaram cada vez mais semelhante a uma indústria sujeita às influências do mercado financeiro; segundo, devido à crise do papel, que restringiu o espaço para temas de menor importância de mercado (Abreu, 1996, p. 20).

Embora esse tenha sido um dilema enfrentado pelos jornais de grande circulação, os suplementos literários formaram redes de sociabilidade intelectual na década de 1950, com outros elementos “vanguardistas” da *belle-époque*, tais como cafés, clubes, revistas literárias e editoras. Segundo Abreu (1996, p. 23), nesses espaços, “se encontravam grupos de amigos, muitos originários de uma mesma região ou cidade; aí se exerciam influências, se manifestavam antagonismos, rivalidades e ocorriam cisões”.

Não obstante, na região de Chapecó, no Oeste Catarinense, durante esse período, alguns de seus jornais de circulação regional mostraram uma certa aproximação em relação a conteúdos literários. Muitos desses periódicos, inclusive, não tinham uma coluna literária em períodos anteriores à década de 1950. Esses periódicos passaram a evidenciar uma transformação nas relações estabelecidas com a expressão poética. Em várias ocasiões, observa-se que a voz poética, nos jornais, começou a se associar aos habitantes locais. Independentemente de manifestações no âmbito religioso ou político, esses textos assumiram características distintas, às vezes até mesmo sob a influência do movimento simbolista⁴, por meio da contribuição de algumas personalidades para o periódico.

Concedendo espaço aos intelectuais⁵ regionais, o *Jornal do Povo* ganhou novas dimensões com a breve seção poética intitulada *Das SOMBRAS* publicada em 1953.

4 É relevante destacar que o simbolismo brasileiro exerceu considerável influência sobre o cenário poético do estado do Paraná no final do século XIX e início do século XX, como evidenciado por estudos de Carollo (1971). Além disso, o movimento simbolista também deixou sua marca em diversas figuras em Santa Catarina, exemplificado pelo poeta Cruz e Sousa (1861-1898), no final do século XIX, e por Juvêncio de Araújo Figueiredo, com sua obra “Praias de minha terra” publicada em 1927, em Florianópolis. No Rio Grande do Sul, a corrente literária simbolista também se fez presente em obras como “Via Sacra” de 1902, autoria de Marcelo Gama (1878-1915), destacado expoente do simbolismo riograndense, conforme documentado por Amaral (2010, p. 19).

5 Entendendo aqui o termo “intelectual” como aquele situado em um contexto criativo perante a sociedade (Shils *apud* Said, 2005, p. 46).

Estes poemas eram de autoria do próprio diretor do jornal, Ricardo C. Albuquerque. Em contraste, nas edições anteriores sob a direção de Carlos de Danilo Quadros, o jornal havia publicado textos rotineiros de articulistas, como a matéria sobre o linchamento de 1950 em Chapecó⁶.

Ademais, o espaço jornalístico evidenciava os diversos antagonismos existente de relações partidárias em Santa Catarina, principalmente no que diz respeito às divergências entre os simpatizantes da UDN, protagonizada basicamente por burocratas e tecnocratas novos na região, e aliados da elite colonizadora local, representada pelo PSD. Embora ambos os partidos tivessem origens e *modus operandi* convergentes em grande parte do país, no Oeste Catarinense essas dissensões se deram de maneira mais intensa, principalmente em 1950, com a polêmica união local entre UDN e PTB, que contrariava as alianças estabelecidas pelo diretório nacional dos petebistas.

Cumprir observar que uma das personagens notórias do período, em âmbito regional, é o advogado Roberto Machado, simpatizante da UDN – embora afirmasse não ser filiado udenista – e fiel crítico à “alta cúpula” da elite colonizadora. Conforme citado o trecho de Alzira Alves de Abreu (1996, p. 23) acerca das dissensões e cisões entre os intelectuais da imprensa, bem como, ainda mais atrás, os apontamentos de Werneck Sodré (1966, p. 181) acerca da herança injuriosa da linguagem jornalística, alguns artigos de Roberto Machado podem ilustrar essas situações de tensão política na região, bem como demonstram certo aspecto cômico, como segue trecho de autoria de Roberto Machado à elite coronelista local.

Não sei, seu «Bastião», se poderei continuar a responder os seus artigos, e os de qualquer outro, pois que, como é do seu conhecimento, tenho outros pontos sobre os quais escrever e os jornais são poucos! Porém, se o senhor quiser oferecer seu jornal, a coisa muda de figura! Ah seu «Bastião», esqueci-me de que o senhor não tem jornal! Não posso preocupar-me em rebater todas as opiniões que outros possuem, e por isso, responderei a muito pouco dos artigos que aparecerem contra mim, a não ser que sejam fortes demais. Mas não abuse não, seu «Bastião», não faça veneno demais não, porque então serei obrigado a prevenir os incautos sobre suas intenções!

Figura 01: Trecho do artigo “Azar deles”, de Roberto Machado

Fonte: MACHADO, Roberto. Azar deles. *Jornal do Povo*. Chapecó, 22 mar. 1951⁷.

6 *Jornal do Povo*, Chapecó, 1951, p. 2

7 Não sei, seu “Bastião”, se poderei continuar a responder os seus artigos, e os de qualquer outro, pois que,

Entretanto, o que realmente caracteriza essa mudança, para Abreu (1996, p. 20), se dá no fato de que os jornais que optaram pela alteração na estratégia de dar maior ênfase aos suplementos literários foram justamente os que passaram pelo processo de transformação no modo de se fazer jornalismo nos anos 1950. Podem ser citados como exemplo o jornal *O Estado de São Paulo*, citado anteriormente, e o *Jornal do Brasil*, com a implementação de seu suplemento literário no ano de 1956.

Além disso, nesse contexto, a escrita de páginas literárias tornou-se uma porta de entrada para jovens no jornalismo. Em geral, a atividade profissional de jornalista, na época, era pouco remunerada, quase sempre se fazia necessário o jornalista ter outra profissão, geralmente um cargo público, para garantir o seu sustento. Todavia, Abreu menciona que o emergente mercado em torno da escrita de suplementos literários nos jornais começou a proporcionar maior autonomia financeira aos jornalistas (Abreu, 1996, p. 27).

Essas mudanças na imprensa não se limitam somente à maior veiculação de suplementos literários nos jornais. Anteriormente, em meados da década de 1940, o desenhista André Guevara havia introduzido novas técnicas de editoração em diversos periódicos, como, por exemplo, o *Diário da Noite*, a *Folha Carioca* e principalmente o *Última Hora*. Essas técnicas priorizavam o minucioso planejamento de *layout* desses impressos. Segundo Dúnya Azevedo (2009, p. 94), a título de exemplo, no *Última Hora*, passou-se a dar maior atenção à página por meio de técnicas de planejamento, hierarquizando os elementos editoriais como manchetes e títulos, editando fotografias – consideradas elementos centrais para conquistar leitores no período – e melhor distribuindo espaços vazios entre colunas.

Diante do aumento da concorrência entre os jornais no decorrer dos anos 1950, o elemento que mais chamava a atenção dos leitores eram as fotografias, que foi gradualmente ganhando mais espaço nas páginas. Um fator que acompanha tal mudança se dá com a padronização de tabelas de preços calculadas em centímetros de coluna direcionados a crescente atividade publicitária, ocasionada tanto pelo crescimento da economia multinacional pós-guerra quanto pela ampliação das áreas de design no mercado empresarial. A junção desses dois fatores ocasionou a crescente demanda de introdução de cores nos diários e o aumento da receita (Azevedo, 2009, p. 94; Denis, 2000, p. 162).

Sem adentrar em explicações acerca da praticidade dos métodos tipográficos, as mudanças citadas no parágrafo anterior só foram possíveis por conta tanto da introdução da impressão *offset* no final dos anos 1950 quanto do aperfeiçoamento da fotocomposição ou composição a frio no início da década de 1960. Também, vale salientar que a promoção de tais mudanças se deram aliançadas ao advento dessa nova mídia

como é do seu conhecimento, tenho outros pontos sobre os quais escrever e os jornais são poucos! Porém, se o senhor quiser oferecer seu jornal, a coisa muda de figura! Ah seu "Bastião", esqueci-me de que o senhor não tem jornal" Não posso preocupar-me em rebater todas as opiniões que outros possuam, e por isso, responderei a muito pouco do artigos que aparecerem contra mim, a não se que sejam fortes demais. Mas não abuse não, seu "Bastião", não faça veneno demais não, porque então serei obrigado a prevenir os incautos sobre suas intenções!

de massa e de consumo que necessitava de técnicas e meios que suportassem quantidades cada vez mais superiores de tiragens diárias.

Acerca dessas mudanças, tanto as ocorridas em 1950 quanto as ocorridas em 1960, podem ser compreendidas como fenômenos ou acontecimentos ligados às compreensões da crescente economia cultural mundial: dentre os conceitos mais influentes na história da comunicação brasileira, a indústria cultural, de Theodor Adorno. Historicamente, a concepção de indústria cultural da *Escola de Frankfurt* influenciara em grande medida dos estudos acerca da comunicação e da imprensa brasileira. Na década de 1970, debates sobre comunicação de massas ganharam destaque no cenário acadêmico brasileiro, envolvendo discussões sobre cultura nacional e a própria definição de cultura.

Segundo Sílvio Camargo (2014, p. 109), inicialmente, as leituras das obras de Walter Benjamin foram associadas ao teatro de Bertolt Brecht, cuja ideia de cultura com um propósito transformador e engajado encontrou seguidores. Benjamin foi relacionado ao campo marxista da arte engajada e resistência ao autoritarismo. Ao mesmo tempo, ele introduziu a questão da relação entre arte e técnica, pouco debatida no Brasil até meados dos anos 1960. Esse debate emergiu no momento da consolidação da indústria cultural no país.

Nesse contexto, Herbert Marcuse e Theodor Adorno também entraram no cenário cultural de formas distintas. Adorno ficou associado ao conceito de *indústria cultural*, contrastando com algumas das ideias de Benjamin sobre arte, técnica e sociedade. Embora houvesse algumas referências a Benjamin antes de 1968, a divulgação das questões da Escola de Frankfurt no Brasil aumentou com traduções publicadas na Revista *Civilização Brasileira* entre 1965 e 1968. Essa revista serviu como veículo de reflexão para intelectuais de esquerda e desempenhou um papel importante na disseminação das ideias de Benjamin, Marcuse e Adorno no Brasil (Camargo, 2014, p. 109).

A indústria cultural, como conceituada por Adorno e Horkheimer, engloba um sistema complexo de empresas e organizações ligadas à produção e distribuição em larga escala de produtos culturais, como jornais, revistas, cinema, televisão, música, literatura e entretenimento em geral. De maneira breve, grande parte desse conceito se baseia na premissa de que a lógica do mercado industrial, que alcançara níveis multinacionais, de certa forma imporia uma consciência cultural à sociedade consumidora de maneira estritamente mecânica.

Mesmo se a planificação do mecanismo por parte daqueles que manipulam os dados da indústria cultural seja imposta em virtude da própria força de uma sociedade que, não obstante toda racionalização, se mantém irracional, essa tendência fatal, passando pelas agências da indústria, transforma-se na intencionalidade astuta da própria indústria. Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado (Adorno, 2009, p. 9).

Segundo suas vertentes no Brasil, a ideologia desenvolvimentista, que marcou o discurso de Juscelino Kubitschek no final dos anos 1950, desempenhou um papel cru-

cial na consolidação do mercado da mídia cultural, principalmente do que se refere ao conjunto de temas abordados pela imprensa brasileira acerca da política externa nacional. Esse período também viu o surgimento de complexos empresariais relacionados à cultura de comunicação de massa.

Já no decorrer da década de 1960, a indústria cultural brasileira recém-consolidada passa a incorporar, em grandes proporções, as medidas tomadas pelos militares, isso pós-1964. Todavia, vale salientar que, neste período, a indústria de consumo de massa, no contexto brasileiro, passa tanto a ganhar maior proporção nas discussões acadêmicas quanto a ganhar aceleração no mercado interno mediante a publicidade massiva na imprensa.

Visto isso, nota-se que a história da imprensa se vê fortemente relacionada à própria história da economia capitalista e suas relações com variados dispositivos de poder, principalmente no que diz respeito à esfera política do Estado. Para tanto, embora não seja prudente e verossímil afirmar que a totalidade dos canais midiáticos convergiram aos ideais do Estado entre os anos de 1950 e 1960, é tácita a afirmação de que uma parcela significativa desses meios de comunicação privados representava essas relações de poder.

Sendo assim, torna-se necessário explorar o tema no contexto de Santa Catarina, com o objetivo de inserir e articular as discussões relevantes sobre as transformações ocorridas na imprensa brasileira durante o período.

3. O jornalismo catarinense e as mudanças na imprensa

3.1 Panorama do jornalismo catarinense em discussão

De acordo com Maria Margarete Sell da Mata (1996, p. 6-7), durante as primeiras décadas do século XX, o jornal diário popular *O Estado* surgia como um veículo de divulgação de notícias cotidianas da capital catarinense, com breves abordagens sobre questões políticas e uma postura nacionalista. Lançado em 13 de maio de 1915, sua primeira edição, composta por quatro páginas, foi impressa em sua própria oficina localizada na Rua Jerônimo Coelho, nº 8, tornando-se assim um dos jornais mais antigos de Santa Catarina.

Na década de 1920, Victor Konder assumiu a propriedade de *O Estado*, convertendo-o em uma editora. Sob a gestão do professor Altino Flores, o jornal, em sua quarta fase, adotou uma postura pró-governo devido às conexões da família Konder com a administração de Washington Luís. Em 1927, Victor Konder, irmão do governador de Santa Catarina, Adolpho Konder, foi nomeado Ministro da Viação e Obras Públicas. Contudo, com a eclosão da Revolução de 1930, Victor Konder foi exilado junto com outros líderes contrários a Getúlio Vargas, e Altino Flores assumiu a direção do jornal.

Durante o início do Estado Novo, o governo promoveu medidas repressivas contra a imprensa catarinense, incluindo a suspensão do jornal *República*. A gestão desse periódico, ligado ao Partido Republicano Catarinense, foi substituída por uma equipe favorável ao Regime, composta por Oswaldo Mello, Haroldo Callado, Antonio

Mâncio da Costa, Francisco Barreiros Filho, João Baptista Pereira e Jairo Callado. Essa mudança teve como objetivo afastar jornalistas de oposição, destacando o viés político-partidário dos jornais. Consequentemente, a nova equipe impôs uma nova linha editorial ao *O Estado*.

Embora isso não tenha acabado com o jornal em questão, segundo Mata (1996, p. 53):

A partir daí, os números seguintes d'**O Estado**, como forma de apoio ao governo interventor, do general Ptolomeu de Assis Brasil, passaram a veicular, em suas colunas, as nomeações do governador civil e militar para cargos públicos na capital e no interior do Estado, dentre eles Prefeitos Municipais, Delegados de Polícia, Secretários de Estado [...] o Jornal deu o seu voto de confiança e prestígio ao novo governo. Como foi aquela homenagem ao lançar uma subscrição popular para a confecção de um quadro com as fotografias de Getúlio Vargas e João Pessoa, que foi doado ao governo estadual e passou a fazer parte do Salão de Honra do Palácio.

Em resumo, os jornais que continuaram operando durante o Estado Novo foram aqueles que se alinharam e se tornaram instrumentos viáveis para o governo, servindo como veículos de disseminação da ideologia que o Regime buscava implantar no país, promovendo sentimentos patrióticos e de homogeneização.

Certamente, a política partidária da época estava impregnada desses mesmos jargões nacionalistas, especialmente devido à tendência global de fortalecimento do nacionalismo, que foi amplificada pela eclosão da Grande Guerra. Portanto, o getulismo não seria o único movimento a promover ideologias homogeneizantes, podendo ser considerado um meio-termo entre os extremos daquele período.

Com o fim da Era Vargas e a nova configuração democrática-partidária no país e em Santa Catarina, a imprensa recuperou sua liberdade política. Em resumo, os principais jornais catarinenses retomaram sua atividade partidária no período pós-1945. Durante essa fase de redemocratização da estrutura política do estado, os três principais veículos de mídia impressa da capital eram *O Estado*, *A Gazeta* e o *Diário da Tarde*.

No período mencionado, as relações político-partidárias desses jornais se configuravam da seguinte maneira: Adolfo Konder, udenista e sogro de Irineu Bornhausen, candidato ao governo estadual em 1950, era proprietário do *Diário da Tarde*; *A Gazeta* pertencia a Jairo Callado, vereador eleito pelo PSD em 1947; *O Estado* era propriedade do governador eleito em 1947, Aderbal Ramos da Silva, sobrinho de Nereu Ramos, do PSD.

Na sequência dos acontecimentos em Santa Catarina em 1950, em relação à aliança entre PTB e UDN mencionada anteriormente, esses jornais se envolveram em uma das mais acirradas disputas políticas da configuração governamental recém-estabelecida no estado. Segundo Araujo (2020, p. 15), enquanto o PTB considerava a possibilidade de lançar uma candidatura própria ao governo de Santa Catarina, o PSD rapidamente definiu seu candidato, o ex-interventor Udo Deeke. Em junho de 1950, logo após a oficialização da candidatura pessedista, *O Estado* iniciou uma campanha publicitária em prol de Deeke.

De certa forma, a campanha d'*O Estado* buscou associar a imagem do candidato pessedista ao estereótipo populista do trabalhismo varguista, que estava em alta na época. Além disso, é importante ressaltar que grande parte do discurso de oposição ao PTB nas eleições de 1947, especialmente nas campanhas udenistas, utilizou o recurso publicitário de conectar as ideias comunistas ao populismo trabalhista. No entanto, com a participação de Vargas no cenário eleitoral de 1950, esses partidos estavam cientes de que a ampla aprovação popular de Getúlio Vargas neutralizaria qualquer tentativa de influenciar o povo de maneira anticomunista.

Assim, uma das estratégias do PSD contra a UDN em Santa Catarina foi relembrar os argumentos e acusações anticomunistas das campanhas udenistas de 1947. O jornal *O Estado* destacou o esforço da UDN em atrair o eleitorado que apoiava Vargas, apesar de seu discurso notoriamente antitrabalhista. Enquanto isso, enfatizou que o PSD estava comprometido em promover as conquistas sociais dos trabalhadores, ao passo que os membros da UDN estavam agindo, tanto aberta quanto secretamente, para evitar a formalização das demandas populares.

Após o estabelecimento da aliança entre udenistas e trabalhistas mencionada anteriormente, o PSD concentrou-se em denunciar a ilegalidade desse ato. Nas semanas seguintes, houve uma intensificação das acusações mútuas e a divulgação de informações contraditórias nos principais jornais, tanto da situação quanto da oposição. Segundo Araujo (2020, p. 16-17),

O Estado, periódico vinculado ao PSD, trazia um trecho da entrevista de Adolfo Konder, líder da UDN em Santa Catarina, ao jornal *O Globo* em que afirmava que o partido não abandonaria a candidatura de Eduardo Gomes e avisava: “a recomendação dos trabalhistas de apoiarem a candidatura de Irineu Bornhausen não favorecerá a candidatura de Getúlio Vargas como propalam alguns dirigentes do PTB.” [...] depois, *A Gazeta*, também vinculada ao PSD, publicava uma entrevista de Danton Coelho, presidente nacional do PTB. A matéria reiterava que o acordo feito em Santa Catarina não obtivera a autorização do comando nacional e pedia para que os líderes catarinenses, Saulo Ramos e Carlos Gomes de Oliveira, o desfizesse [...]. No dia seguinte, o jornal publicava a união entre PSD e PTB para a eleição municipal de Joinville.

Ainda segundo Araujo (2020, p. 17), o principal jornal de oposição, o *Diário da Tarde*, refletia a coalizão de diversos partidos em apoio à candidatura de Irineu Bornhausen. Essa coligação estadual incluía a UDN, PTB, PRP, PSP, PDC e PL, todos unidos contra o PSD liderado por Nereu Ramos. Em resposta às pressões internas e externas para desfazer a aliança entre a UDN e o PTB, o jornal publicou uma carta do candidato ao senado, Carlos Gomes de Oliveira. Nela, o trabalhista afirmava que após decidir não lançar candidato próprio ao governo estadual, o partido estava livre para apoiar qualquer candidato. Como a UDN ofereceu apoio à sua candidatura, bem como à dos outros partidos aliados, o PTB de Santa Catarina decidiu apoiar o candidato udenista.

De fato, para entender o contexto do jornalismo catarinense da época, é importante observar que os jornais brasileiros já vinham, desde 1949, tecendo diversos discursos sobre o retorno de Vargas e suas alianças políticas em todo o Brasil. No entanto, ao

contrário do que alguns autores sugerem, muitos desses jornais estavam imersos no partidarismo, embora também publicassem conteúdos artísticos e literários em suas colunas.

Um exemplo marcante desse fenômeno é o jornal *Tribuna da Imprensa*, liderado por Carlos Lacerda e lançado em 27 de dezembro de 1949. Desde o início, o periódico adotou uma linha editorial marcadamente antinacionalista e antipopulista, com o objetivo principal de atacar adversários políticos, especialmente o governo de Getúlio Vargas e suas políticas populistas. Outro exemplo é o jornal *Última Hora*, que surgiu da convergência dos interesses pessoais de Samuel Wainer com a necessidade de ampliar o apoio ao novo governo, em contraposição à linha editorial de Lacerda.

Ademais, é relevante mencionar, preliminarmente, a análise de Ana Paula Goulart Ribeiro (2000, p. 30), que argumenta que os anos 1950 não marcaram uma ruptura radical, mas sim um período de consolidação das transformações pelas quais a imprensa vinha passando desde o início do século:

[...] os anos 50 representaram não um momento de ruptura radical, mas o período de consolidação das transformações porque vinha lentamente passando a imprensa desde o início do século. A reforma do jornalismo foi um processo cumulativo, que incorporou experiências já desenvolvidas, interna e externamente, ao longo de décadas e que, apesar de todas as rupturas, também conservou muitos aspectos da tradição.

3.2 As transformações na imprensa catarinense

Embora os anos 1950 não tenham representado uma revolução na forma de fazer jornalismo, em Santa Catarina houve uma significativa expansão do mercado de jornais impressos. Conforme observado por Camilo Buss Araujo (2013, p. 131), enquanto na década de 1940 havia apenas três diários na capital catarinense, esse número saltou para sete durante os anos 1950.

Os anos 1950 são marcados pela expansão do número de periódicos em Florianópolis. Ao final da década anterior, havia três jornais diários. Na década seguinte, Florianópolis chega a ter sete jornais, sendo quatro desses diários. Em 1950, surge o jornal *A Evolução*, dirigido por Telmo V. Ribeiro e Rafael G. Cruz Lima e ligado ao Partido Trabalhista Brasileiro. Em 1952, mais dois semanários: *O Tempo*, do médico J. J. Barreto, e *A Verdade*, de Manoel de Menezes. Nos anos seguintes, são lançados *A Semana*, de Juvenal Melchíades de Souza, em 1955, e *Resistência*, dos políticos Paulo Konder Bornhausen, Ruy Hulse e Volney Colaço de Oliveira, em 1956 (Araujo, 2013, p. 131-132).

Na década de 1950, Florianópolis testemunhou um aumento significativo no número de jornais, os quais passaram a se concentrar mais em questões regionais do que em assuntos nacionais e internacionais. Um exemplo dessa mudança é o jornal *A Verdade*, fundado por Manoel de Menezes em 1952, que expressava em seu editorial o compromisso de revelar “a verdade”, muitas vezes desconhecida pela maioria. Um exemplo notável foi sua primeira edição, que apresentou uma reportagem denunciando

do problemas políticos de João Collin, criticando sua gestão como Secretário Estadual de Viação, Obras Públicas e Agricultura e acusando-o de negligenciar o setor agropecuário do interior, prejudicando assim o estado (Araujo, 2013, p. 132).

Além disso, esse jornal rapidamente se tornou o semanário mais lido e debatido de Santa Catarina, com seu proprietário, Manoel de Menezes, recém-chegado do Rio de Janeiro, utilizando-o como plataforma para criticar o governo estadual e a elite da capital. Entre as figuras públicas atacadas estava o empresário Charles Edgard Moritz, que foi acusado de ser responsável pelo alto custo do pão na cidade.

O interessante a se observar é que, em 1945, Charles Edgard Moritz ocupava a presidência da Associação dos Proprietários de Padarias e, em 1950, foi elogiado pelo *Diário da Tarde* como um empresário dinâmico em Florianópolis, além de participar ativamente de diversas instituições sociais. No entanto, em 22 de agosto de 1950, o *A Verdade* estampou uma manchete acusando Moritz de ser o principal responsável pelo aumento do preço do pão, alegadamente prejudicando os trabalhadores enquanto acumulava capital (Araujo, 2013, p. 134).

Com o passar do tempo, o jornal tornou-se um espaço para denúncias públicas. Essa abordagem estabelecia um vínculo com os cidadãos, alinhando-se ao discurso populista em vigor. Ao abordar temas como inflação e custo de vida, *A Verdade* introduziu uma nova linguagem jornalística na cidade, tornando-se um canal para debater as demandas cotidianas da população. Isso gerou uma maior demanda pela figura do repórter e pela sua investigação jornalística em torno dos assuntos urbanos.

Embora o jornal se posicionasse como “advogado dos interesses do povo”, ressaltava que a retórica de direitos e ações de assistência não garantiam automaticamente o reconhecimento dos beneficiários, como faziam os “tubarões”. Além disso, destacava a importância da mobilização popular na luta por mudanças, como evidenciado pelas manifestações populares em Florianópolis em 1952, como a dos estudantes contra os preços dos cinemas. Esse discurso estava alinhado ao veiculado pelo jornal petebista *A Evolução* na época..

No entanto, o jornal *A Verdade* não poupava críticas à UDN e ao PTB, sendo alvos de Menezes ao longo de 1952 e 1953. Quando Braz Joaquim Alves proibiu *A Evolução* de continuar imprimindo o jornal, Menezes agiu rapidamente para resolver a situação. Ele iniciou uma campanha de arrecadação de fundos, abrindo uma lista de doações para comprar uma máquina de impressão. Membros do pessedismo catarinense, como Charles Edgard Moritz, contribuíram com a iniciativa. O Coronel Lopes Vieira, ligado ao PSP de Adhemar de Barros, também apoiou financeiramente, ao concordar em pagar por uma página de propaganda do partido em todas as edições do jornal. Apesar disso, o jornal manteve sua postura crítica em relação ao partido (Araujo, 2013, p. 150).

Menezes consolidou seu jornal como uma voz influente na capital. Os leitores aguardavam ansiosamente cada edição para descobrir qual seria o próximo alvo de suas críticas. O sucesso do jornal atraiu mais receita publicitária, com o PSP sendo um dos principais patrocinadores, apesar de também ser alvo de críticas contundentes. Em uma ironia, o PSP utilizava seu espaço no jornal para alertar contra demagogos, enquanto uma notícia de capa acusava Lopes Vieira de ser contrário aos interesses dos

trabalhadores (Araujo, 2013, p. 153).

Além do jornal de Menezes, outro evento que provocou mudanças na imprensa catarinense foi a morte de Getúlio Vargas e a maneira como os periódicos do estado abordaram o assunto. As divergências políticas ultrapassaram as disputas partidárias locais, com o jornal *O Estado*, alinhado ao PSD, interpretando o suicídio de Vargas como um ato de resistência à suposta tirania minoritária. O PSD, o PTB e a UCE emitiram declarações, com o PSD ressaltando a inspiração patriótica de Vargas na fundação do partido, o PTB oferecendo condolências aos trabalhadores e a UCE defendendo a preservação da Constituição Federal contra qualquer ameaça de ditadura militar.

Os jornais *Diário da Tarde* e *A Gazeta* concederam espaço aos líderes udenistas após o suicídio de Vargas. Antonio Carlos Konder Reis destacou as realizações do presidente e a estreita relação da UDN de Santa Catarina com ele, enquanto Paulo Konder Bornhausen sugeriu que Vargas se suicidou para preservar sua honra após ser traído por amigos. A narrativa de que os “falsos amigos” foram responsáveis pela morte de Vargas tornou-se uma estratégia eleitoral, enquanto a ameaça de fechar as rádios caso o proprietário da *Tribuna da Imprensa* visitasse a capital refletia o medo de que ele revelasse os verdadeiros culpados pela situação turbulenta do Brasil (Araujo, 2013, p. 164).

É importante destacar que, na década de 1950, o colunismo político ganhou destaque, com a coluna gaúcha “Conta Gotas” do *Diário de Notícias*, em agosto de 1952, despontando como uma das precursoras desse estilo. Assinada pela equipe editorial do jornal, a coluna concentrava-se nas atividades do Legislativo do Rio Grande do Sul, especialmente criticando a atuação do PTB no debate sobre o petróleo.

É notável que, ao longo da década de 1950, os jornais do Sul do Brasil se tornaram verdadeiros palcos da política partidária, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma. Embora muitas das transformações observadas nos jornais de São Paulo e Rio de Janeiro, conforme discutido no capítulo anterior, não sejam completamente replicadas nas realidades aqui mencionadas, elas têm sua influência parcialmente reconhecida. No entanto, mesmo refletindo ainda as relações político-partidárias do estado, esses jornais gradualmente testemunharam o surgimento de uma cultura de publicidade consumista, um dos principais elementos que pavimentariam o caminho para a nova imprensa que viria a se destacar na década seguinte.

Analisando o jornal *O Estado* como referência, percebe-se que em 1945 os anúncios veiculados em suas páginas adotavam uma abordagem mais contida, sem explicitar de forma exagerada os benefícios dos produtos anunciados. Ilustrações detalhadas eram pouco comuns, e a apresentação visual do jornal seguia uma estrutura relativamente rígida, moldada pelos padrões tipográficos da época. A maioria das ilustrações destacava produtos de higiene, medicamentos e serviços regionais, como exemplificado a seguir.

4 O ESTADO Sábado, 20 de Outubro de 1945

Lira Tênis Clube — Amanhã, dia 21, tarde dançante horas, quando serão entregues medalhas à equipe juvenil

Estatística · Programas de rádio

FILHA! MÃE! AVÓ!

Todas devem usar a

FLUXO-SEDATINA.

(OU REGULADOR VIEIRA)
A MULHER EVITARÁ DORES
Alivia as Cólicas Uterinas

Emprega-se com vantagem para combater as irregularidades das funções periódicas das senhoras. É calmante e regulador dessas funções.

FLUXO-SEDATINA, pela sua comprovada eficácia, é muito recetada. Deve ser usada com confiança.

FLUXO SEDATINA encontra-se em toda parte.



DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ESTATÍSTICA · O DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ESTATÍSTICA efetuará, de 5 a 15 de novembro, por intermédio de seus órgãos municipais, o levantamento de DESEMPREGADOS, em todo o território estadual. Todo desempregado deverá comparecer ao órgão competente, para prestar informações. Em Florianópolis, deve dirigir-se à INSPECTORIA REGIONAL DE ESTATÍSTICA MUNICIPAL, no Edifício "Dom Joaquim", à rua Padre Miguelino. No interior, às AGÊNCIAS MUNICIPAIS DE ESTATÍSTICA, sediadas nas Prefeituras Municipais, ou às INTENDÊNCIAS DISTRITAIS. O DEE solicita a cooperação de todos para esse trabalho: avise às pessoas de seu conhecimento, desempregadas atualmente, para que venham prestar suas informações. Considera-se desempregado todo homem ou mulher, maior de 18 anos, que, necessitando de recursos financeiros, não tem ocupação remunerada, apesar de possuir capacidade e disposição para o trabalho.

R. H. BOSCO LTDA.

ITAJAÍ — S. CATARINA

COMISSÁRIOS DE AVARIAS Representações Consignações — Conta Própria Rua Pedro Ferraz, 5 2º Pavimento CAIXA POSTAL, 117

SEGUROS DE: Transportes Marítimos; Ferrovias; Rodovias; Aéreo; Cascos; Fogo; Acidentes de Trabalho; Acidentes Pessoais; Responsabilidade Civil e Vida.

Endereço Telegráfico "BOSCO"

Ao público

O proprietário do "Novo Hotel", de Ângela, avisa aos seus amigos e clientes, que, a partir do dia 20 do corrente, está fechado aquele seu estabelecimento, e agradece a preferência que sempre lhe foi dispensada.

Aproveite a ocasião!

A ALFAIATARIA BRITO, à rua Tiradentes 17, acaba de receber reduzido número de cortes de LINHO BRANCO IRLANDÊS (Legítimos). Visite-a hoje mesmo!

MEMORROID!

Este específico alivia as dores e evita as infecções



A ação heparina de cada Mem. Zin, preso especialmente para esse caso de hemorroides e inchaço, e as dores e os pruritos que se evitam em casos infecciosos das caracóis e varizes heparinas. A venda em todas as Farmácias em bato com cautela superior à aplicação.

Cueam

a experiência

CONTRA DORES MÚLTIPLOS QUANDO USADA

Brasileiros nos Estados Unidos

Washington (S. I. H.) — Procedentes do mundo financeiro do Brasil, chegaram a Nova York em missões comerciais relacionadas a seus negócios.

LIVROS



O. L. R. S. S. A. SUA DECORAÇÃO. 33 FLORENÇA

NOVOS e USADOS

COMPRA e VENDE

Idiomas português, espanhol, francês, inglês, etc.

MAN ZA

PARA HEMORROIDES

Um produto De W

MACHADO &

Agência e Representação Matriz: Florianópolis Rua João Pijoto, 1 Caixa Postal, Fátima, Criciúma

Figura 2: Publicidade no "O Estado" de 1945

Fonte: *O Estado*, Florianópolis, 20 out. 1945.

Por outro lado, o que se observa nas páginas desse mesmo periódico catarinense pouco mais de dez anos depois é uma espécie de impulso na cultura publicitária na imprensa, acompanhado pelo surgimento de editoriais mais diversificados. Notavelmente, grandes empresas internacionais, com produtos voltados para o consumo em massa, como liquidificadores e pequenos geradores de energia elétrica, desempenharam um papel ativo no desenvolvimento gradual de novas técnicas de impressão e ilustração.

**Receba-o
de braços
abertos**

PROSDOCIMO

S. Super Técnica

REFRIGERADOR ELÉTRICO
DOMÉSTICO

95

pH

PROSDOCIMO é um refrigerador, que agrada à primeira vista. Seus linhas modernas aliam o estético ao útil e funcional. É luxuoso no acabamento e assim mesmo acessível no preço. O refrigerador PROSDOCIMO é amplo com aproveitamento total do espaço, satisfazendo todas as exigências, mesmo de uma família numerosa. A GARANTIA de 5 anos demonstra que este refrigerador merece a sua confiança.

Conheça-o! Será uma amizade duradoura

**É UM PRODUTO DA
REFRIGERAÇÃO PARANÁ S.A.**

CONCESSIONÁRIOS:

LOJAS ELETRO — TÉCNICA
Adquirir um Refrigerador "Prosdocimo" e pagar-o em sucessivas prestações mensais, nas

LOJAS ELETRO — TÉCNICA

Preço Fábrica Cr\$ 29.500,00
Preço Florianópolis Cr\$ 29.500,00
em Florianópolis
Rua Tte. Silveira — 24 e 28
Uma organização às suas ordens.

**QUALIDADE
LUXO
CAPACIDADE**

**por
menor
preço**

**O NOVO "PROSDOCIMO" Super-Técnica
APRESENTA:**

- CONDENSADOR "Super-Técnica" (Oito melhor)
- É de projeto novo, muito mais eficiente na produção do frio, mesmo sob condições climatológicas extremas.
- Capacidade 95 pés cúbicos.
- Unidade selada.
- Isolamento com 13 de vidro.
- 3 gavetas plásticas espaciais.
- Recipiente embudado, para o leite e água de beber.
- 4 Prateleiras removíveis, que permitem um aproveitamento de espaço 10%, maior que o comum. Acabamento brilhante em alumínio anodizado.
- Regulagem nos pés para nivelamento.
- 3 Prateleiras na porta.
- Compressor horizontal, amplo, com 2 êmbolos unidos de extrator.

GARANTIDO POR 5 ANOS

Figura 3: Publicidade de refrigerador no "O Estado" de 1957

Fonte: *O Estado*, Florianópolis, 10 out. 1957.

Nos anos 1950, o fotojornalismo atingiu seu auge, com novas formas narrativas fotográficas, como fotorreportagens e instantâneos de momentos políticos significativos, ganhando destaque em jornais e revistas nacionais. A valorização dos fotógrafos em revistas ilustradas foi ainda mais evidente. A cultura visual foi profundamente influenciada pela ascensão da televisão e pelos filmes hollywoodianos em cinemascopo. Nesse período o fotojornalismo concentrou-se na mobilização política, abordando temas como a nacionalização do subsolo e a estatização de empresas públicas.

Conforme observado por Charles Monteiro (2012, p. 20), as fotorreportagens em

periódicos ilustrados retrataram a transformação urbana de uma espécie de *belle époque*. Estas imagens buscavam construir um discurso de mudança, registrando a nova paisagem urbana, com a demolição de espaços antigos e a criação de áreas modernas voltadas para o consumo. As fotografias tinham o propósito de educar o público, promovendo novos padrões de vida urbana. Vistas como reproduções fiéis da realidade, essas imagens apresentavam os fatos como verdadeiros, informando e entretendo simultaneamente, difundindo uma visão moderna da cidade entre as classes médias.

Em Florianópolis, esse processo destacado por Charles Monteiro pode ser observado, embora em uma escala reduzida. No jornal *O Estado*, as fotografias começaram a ganhar espaço em suas páginas a partir de 1950. No entanto, ao contrário do que se via nos grandes veículos midiáticos da época, especialmente nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, essas fotografias não eram abundantes. A maioria das edições continha de três a cinco fotografias impressas, principalmente nas capas, como pode ser visto em uma das edições de janeiro de 1959, conforme exemplificado a seguir⁸.



Figura 4: Fotografias no jornal "O Estado" em 1959

Fonte: *O Estado*, Florianópolis, 16 jan. 1959.

8 Vale destacar que havia fotografias em edições dos anos 1940 n'O *Estado*. Entretanto, as novas técnicas de impressão da década seguinte seriam cruciais para que fosse financeiramente e logisticamente possível a realização do jornal.

Além disso, é importante ressaltar que havia fotografias em edições anteriores a 1950 no jornal *O Estado*. No entanto, as novas técnicas editoriais e tipográficas adotadas pelos jornais durante as décadas de 1940 e 1950 possibilitaram a inclusão de um maior número de fotografias em cada edição.

Considerações finais

No contexto da Primeira República, a imprensa brasileira era caracterizada por uma dualidade entre fundamentos pré-capitalistas e burgueses, conforme Sodré (1966). Essa divisão persistiu até a chamada “Revolução Brasileira” entre 1950 e 1960, que transformou a prática jornalística, promovendo a conexão com interesses norte-americanos e diversificando o panorama da comunicação com o surgimento de revistas ilustradas. O período também foi marcado por uma fase de crise e transição, com a uniformização das posições jornalísticas e o alinhamento ao neoliberalismo, evidenciando a “industrialização da cultura” a partir dos anos 1950.

As discussões sobre a cultura da comunicação de massa e a industrialização cultural, especialmente nas décadas de 1950 e 1960, revelaram a intersecção entre a história da imprensa e o capitalismo. Embora não se possa afirmar que todos os veículos de comunicação estavam alinhados aos ideais do Estado, muitos deles refletiram as dinâmicas de poder da época. Assim, a análise da imprensa em Santa Catarina, nesse contexto, permite aprofundar a compreensão das transformações ocorridas na mídia brasileira.

Nos anos 1950, houve um aumento significativo no número de jornais na capital catarinense, passando de três para sete, com uma crescente ênfase em questões regionais. Jornais como *A Verdade* se destacaram por suas críticas ao governo e ao empresariado local, estabelecendo um novo padrão de linguagem e aproximando-se das demandas populares.

Além disso, os anos 1950 foram marcados pela ascensão do colonismo político e pelo avanço do fotojornalismo, que começou a se consolidar nas publicações, embora em Santa Catarina essa tendência ainda estivesse em desenvolvimento. As transformações na imprensa catarinense nessa época foram parte de um processo maior de mudança que já se desenrolava desde o início do século, culminando em uma cultura de publicidade e um novo dinamismo no jornalismo brasileiro.

Referências

ABREU, Alzira Alves de *et al.* *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. 200 p.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AMARAL, Wendell de Freitas. *Implicações do olhar moderno na obra de Marcelo Gama*. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal

de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

ARAUJO, Camilo Buss. *Marmiteiros, agitadores e subversivos: política e participação popular em Florianópolis, 1945-1964*. Campinas, 2013. 492 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ARAUJO, Camilo Buss. Nem tão “cristianizado” assim: apontamentos sobre as eleições de 1950 em Santa Catarina e a vitória de Getúlio Vargas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 29, p. 1-36, 22 abr. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2175180312292020e0207>.

AZEVEDO, Dúnya. A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros. *Revista Mediação*, [s. l.], v. 10, n. 09, 2009. Disponível em: <http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/296>. Acesso em: 2 ago. 2023.

BARBOSA, Marialva Carlos. *História da comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2013.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imprensa e poder no Brasil pós-1930. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 12, n. 2, p. 215-234, dez. 2006. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/47471>. Acesso em: 2 abr. 2022.

BARBOSA, Marialva Carlos. Reflexões sobre a imprensa no Brasil de 1808. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 91-109, 17 nov. 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/1984-6924.2008v5n2p91>.

CAMARGO, Sílvio. Os primeiros anos da “Escola de Frankfurt” no Brasil. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, [s. l.], n. 91, p. 105-133, abr. 2014. FapUNIFESP (SciELO). DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-64452014000100005>.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. Papel da Província no Simbolismo Brasileiro. *Letras*, São Paulo, v.19, p.75-82, 1971

DENIS, Rafael Cardoso. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Editora Blucher, 2000. 276 p.

FREITAS, Affonso A. *A Imprensa Periodica de São Paulo desde os seus primórdios de 1823 até 1914*. São Paulo: Diário Oficial, 1915.

MATA, Maria Margarete Sell da. *Jornal O Estado: uma história em construção (1915-1931)*. 1996. 95 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/112208>. Acesso em: 20 fev. 2022.

MONTEIRO, Charles. Imagens da cidade de porto alegre nos anos 1950: a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da Revista do Globo. In: MONTEIRO, Charles. *Fotografia, História e Cultura Visual: pesquisas recentes*.

Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012.

PEDRO, Joana Maria. *Nas Tramas entre o Público e o Privado: a Imprensa de Deserto no Século XIX*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1995. 106 p.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. 2000. 338 f. Tese (Doutorado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 31, ago. 2003, p. 147-160. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2186>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SAID, Edward W.. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

PANORAMA DEL PERIODISMO CATARINENSE: TRANSFORMACIONES DE LA PRENSA ENTRE LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960

Resumen: Este artículo investiga las transformaciones en la prensa de Santa Catarina durante las décadas de 1950 y 1960, con un enfoque particular en el periódico O Estado. La metodología empleada incluye una revisión bibliográfica exhaustiva y un estudio comparativo de las prácticas periodísticas antes y después de este período. Los resultados indican que el aumento en el número de periódicos en la capital catarinense durante la década de 1950, con énfasis en cuestiones regionales y críticas al gobierno, reflejó una creciente polarización política. Además, el fortalecimiento del columnismo político y la ascensión del fotoperiodismo evidencian una transformación más profunda, culminando en una nueva dinámica en el periodismo local y en la cultura publicitaria.

Palabras clave: transformaciones en la prensa; prácticas periodísticas; cultura publicitaria; prensa de Santa Catarina.

OVERVIEW OF JOURNALISM IN SANTA CATARINA: TRANSFORMATIONS IN THE PRESS BETWEEN THE 1950s AND 1960s

Abstract: This article investigates the transformations in the press of Santa Catarina during the 1950s and 1960s, with particular emphasis on the newspaper O Estado. The methodology employed includes an extensive bibliographic review and a comparative study of journalistic practices before and after this period. The findings indicate that the increase in the number of newspapers in the capital of Santa Catarina during the 1950s, with a focus on regional issues and criticism of the government, reflected a growing political polarization. Furthermore, the strengthening of political columnism and the rise of photojournalism reveal a deeper transformation, culminating in a new dynamic in local journalism and in advertising culture.

Keywords: transformations in the press; journalistic practices; advertising culture; Santa Catarina press.