



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR
MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

**TROPIFAGIA - COMENDO O PAÍS TROPICAL:
UM EXERCÍCIO ESTÉTICO INDICIÁRIO, AUTOETNOGRÁFICO E COLETIVO
ACERCA DO BRASIL.**

por

Thiago Pondé de Oliveira¹

Orientador: Professor Dr. Leonardo V. Boccia

SALVADOR
2018

¹ Mestre no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA (2016-2018). Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia (2006-2010). Cantor com formação técnico-profissionalizante pela Escola Baiana de Canto Popular, (2008-2010) e Ator com passagem pela formação técnico-profissionalizante na Sitorne Estúdio de Artes Cênicas (2006-2008). Iniciado em Palhaçaria (2006). Idealizador da Cena Tropifágica (2011-2018) e Diretor do espetáculo O Jardim de Humberto Porto (2015). Email: comunicacao.ponde@gmail.com



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR
MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA
E SOCIEDADE

**TROPIFAGIA - COMENDO O PAÍS TROPICAL:
UM EXERCÍCIO ESTÉTICO INDICIÁRIO, AUTOETNOGRÁFICO E COLETIVO
ACERCA DO BRASIL.**

por

Thiago Pondé de Oliveira

Orientador: Professor Dr. Leonardo V. Boccia

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre. Unidade: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, Campus de Salvador. Linha de Pesquisa: Cultura e Arte.

SALVADOR

2018

Pondé de Oliveira, Thiago
Tropifagia - Comendo o País Tropical: Um exercício
estético indiciário, autoetnográfico e coletivo
acerca do Brasil / Thiago Pondé de Oliveira, Thiago
Pondé. -- Salvador, 2018.
135 f. : il

Orientador: Leonardo Vincenzo Boccia.
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar
de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) --
Universidade Federal da Bahia, Instituto de
Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, 2018.

1. Tropifagia. 2. Brasil. 3. Artes . 4.
Transversalidades. 5. Cena Tropifágica. II. Pondé,
Thiago. I. Vincenzo Boccia, Leonardo. II. Título.



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **THIAGO PONDÉ DE OLIVEIRA**

Intitulada: **“Tropifagia – Comendo o País Tropical: Um exercício estético indiciário, autoetnográfico e coletivo acerca do Brasil”.**

Aos 08(oito) dias do mês de novembro de dois mil e dezoito, no IHAC - *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências* da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: **“Tropifagia – Comendo o País Tropical: Um exercício estético indiciário, autoetnográfico e coletivo acerca do Brasil”**. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Leonardo Vicenzo Boccia**– Orientador(a) - e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) José Raimundo Rios da Silva** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) José Raimundo Rios da Silva**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos**, avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **THIAGO PONDÉ DE OLIVEIRA** como aprovado com distinção. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Leonardo Vicenzo Boccia** lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 08 de novembro de 2018.

Prof.(a) Dr.(a) Leonardo Vicenzo Boccia

Leonardo Vicenzo Boccia

Prof.(a) Dr.(a) José Raimundo Rios da Silva

José Raimundo Rios da Silva

Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos

Edilene Dias Matos

Mestrando(a) THIAGO PONDÉ DE OLIVEIRA

Thiago Pondé de Oliveira

2018,
alheios e ignorantes
de nosso passado,
escolhemos a norma
da desumanidade provisoriamente.

AGRADECIMENTOS

Definitivamente, somos seres gregários em nossa existência. Ainda que a assinatura desse trabalho seja solitária, não seria possível fazê-lo sem a colaboração de tantos familiares, amigos e colegas, os que estiveram o mais próximo possível durante esse processo, e os que, de longe, muitos sem saber, também foram inspiração para que ele se realizasse.

Saúdo a vida, as forças do cosmos, e os guias que comigo seguem.

Inicialmente, saúdo ainda os dois responsáveis por minha vida brotar e surgir.

Minha mãe, pela sua garra de ser mulher e resistência ativa. Te sou agradecido por toda a doação, mãe. Pelo dia que eu estava em uma cama de hospital, e quando abri meu olho, te vi no meio da madrugada, sentada e exausta ao lado da cama, com a cabeça recostada em suas próprias mãos, zelando por mim e pela minha recuperação.

Meu pai, pela sua veia artística que nunca se concretizou profissionalmente, mas que transmitiu esse dom a mim pelo seio de sua ascendência familiar. Te sou grato por muita coisa, pai, por todo o incentivo, e principalmente pelo dia que me ouviu com toda atenção de um amigo, quando sofri a primeira dor de amor.

A Jilza Maria dos Santos, uma das tantas mulheres batalhadoras do povo brasileiro, por todo o cuidado e carinho.

A meu companheiro felino Tom, por não me deixar nunca solitário na morada atual.

Aos meus irmãos Rafael Pondé, Annibal Porto e Lucas Pondé, por somarem e seguirem na luta conjunta pela exaltação da memória de Humberto Porto.

A minha irmã de consideração e escolha, Liliane Neves, pelas leituras compartilhadas e pelo apoio de sempre. Hermana, estamos juntos na lida da vida. À Júlio Neves, com quem tenho o mesmo laço.

Ao meu orientador, o Professor Dr. Leonardo V. Boccia, pelas indicações de leitura, e por duas características que foram irretocáveis nessa primeira saga acadêmica de pesquisa: a liberdade e a escuta. Como um grande artista, me permitiu voar como aprendiz, sem tolher nenhuma de minhas ideias inicialmente, emprestando-me os ouvidos serenos na ocasião das minhas angústias aflitivas, acalmando-as com a palavra do incentivo.

A Professora Dra. Edilene Dias Matos, com quem eu espero estreitar cada vez mais os laços acadêmicos, e que operou uma grande revolução em minha trajetória no momento da qualificação. Edilene, a carta que você escreveu, foi a responsável por uma reviravolta de 360° graus no meu estado de espírito. Restituiu um ânimo que eu via esvaír, e não conseguia recompor. Te agradeço pela leitura de Zumthor, que verá referenciado nas páginas adiante.

A Professora Dra. Natália Coimbra de Sá, pelos apontamentos escritos, e pela conversa breve no dia da qualificação.

Ao Professor Dr. José Rios, por ter aceitado o convite para banca de defesa, e ter se mostrado solícito em contribuir com este trabalho.

A Aline Carvalho e Nina La Croix, pela troca constante e discordante que nos une pela veia da Cena Tropicifágica, e por extensão a todos os criadores que transitaram ou transitam nesse corpo, devidamente citados no decorrer das seções que virão.

A minha eterna professora de canto, Ana Paula Albuquerque.

Aos amigos que fiz na sala de aula do Mestrado, e que se estenderam para a vida além-academia: Flávia Landgraf, Paula Luciano, Carolina Moraes, Hannah Romã, Camila Brito e Mattheus Rosa.

Aos amigos que já trago da arte, dos grupos que estive dividindo sonhos e feitos, Nariz de Cogumelo, Cuerpos Dilatado, e Fanfarra das Artes, nas pessoas de: Luiza Bocca, Laís Guedes, Catarina Veiga, Mab Cardoso, Larissa Uerba, Marcos Francisco, Viviane Abreu, Laili Flórez, João Weber, e todos os demais fanfarristas-fanfarreiros-fanfarrões por contiguidade.

Aos amigos Franklin Lima, Osana Barreto, Diane Portela, Ernani Lacerda, Luane Campos e Carolina Carvalho, pelas saídas emergenciais que repuseram a energia de produção.

Aos amigos e colegas cariocas, na cidade onde construí uma parte essencial de minha carreira, através da Agência de Redes para Juventude e do Observatório de Favelas, nas pessoas citadas na seção Fanfarra, Favela e Sertão.

A União Nacional dos Estudantes e ao Instituto e Circuito Universitário de Cultura e Arte, duas entidades com as quais muito aprendi, e onde empenhei muitas batalhas. Nas diferenças, que ficarão claras no decorrer do texto, nutro admiração e respeito pelo histórico de ambas instituições.

Ao Tarado ni Você, e todos os músicos pela experiência mais que especial e fulgurante, descrita na seção Performances Carnavalescas.

A todos os criadores e pessoas que em algum momento circundaram minha caminhada como professor e aluno, nas diversas conjunturas que estive. Aos artistas que mantêm a independência e seguem sua labuta, independente das imensas dificuldades.

A Universidade Federal da Bahia, instituição pela qual passei primeiro pelo Bacharelado de Filosofia, e agora pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade. A cada campi que estive, a cada vivência inesquecível que adquiri nas suas dependências, e a cada aula aproveitada nos debates e leituras enriquecedoras.

Por fim, a Capes pela bolsa oportunizada e empenhada sempre sem atraso. Deixo aqui um voto de esperança para que a instituição se mantenha firme como instituição de pesquisa, e cada vez mais fortalecida por uma produção de conhecimento autônoma, livre, e humana, nos tempos que a institucionalidade julgar necessária para incorporar os avanços já realizados no campo epistemológico, social e estético do conhecimento.

OLIVEIRA, Thiago Pondé. Tropifagia - Comendo o País Tropical: Um exercício estético indiciário, autoetnográfico e coletivo acerca do Brasil. 2018. 135p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

O presente estudo dissertativo tem caráter de ensaística e conversação processual e registra o primeiro exercício acadêmico indiciário e transdisciplinar acerca do neoconceito tropifagia (comer o país tropical) e uma reflexão das práticas da Cena Tropifágica. O hipertexto de abertura apresenta uma *estética tropifágica*, inspirado no recorte e forma das pílulas audiovisuais propostas por Nina La Croix. O segundo itinerário passa pelo desenvolvimento de conversações coletivas, nascidas inicialmente durante a construção do acervo *Comendo o País Tropical* (2016), aprofundadas posteriormente nas conversas subsequentes, tanto na abordagem afim do amálgama brasileiro, de Jorge Mautner, quanto nos comentários retóricos e distintivos acerca de minhas ponderações e conjecturas conceituais e pragmáticas, de Aline Carvalho e Nina La Croix, duas outras agentes em trânsito da Cena. A terceira providência consiste em três ensaios autoetnográficos, que abordam algumas de minhas experiências pessoais e artísticas, fundamentais para a tessitura encarnada no termo tropifagia. O quarto abarca histórico e acervo reunido da Cena Tropifágica. O trabalho reúne ainda prólogo, epílogo, apêndice, e um CD em anexo com materiais audiovisuais e fotográficos.

Palavras-Chave: Tropifagia, Cena Tropifágica, Brasil, estética, humanidades.

OLIVEIRA, Thiago Pondé. Tropifagia - Comendo o País Tropical: Um exercício estético indiciário, autoetnográfico e coletivo acerca do Brasil. 2018. 135p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

ABSTRACT

The present dissertation has an essay and procedural conversation typology and records the first transdisciplinary academic exercise about the neoconcept tropifagia (eating the tropical country) and the practices of Tropifágica Scene. The opening hypertext presents *tropifágica aesthetics*, which approach was inspired by the "form" of audiovisual pills proposed by Nina La Croix. The second itinerary involves the development of collective conversation, which has been initially recorded during the construction of the Comendo o País Tropical (2016) collection, later deepened in the conversation presented here, both in Jorge Mautner's approach to the Brazilian amalgam, as in the rhetorical and distinctive comments of Aline Carvalho and Nina La Croix, two other components of the Scene, about my personal ponderings and both conceptual and pragmatic conjectures. The third part consists of three self-ethnographic essays, which address some of my personal and artistic experiences, fundamental to the incarnation of the term tropifagia. The fourth part consists of the historical and collected collection of Tropifágica Scene. The work also includes a prologue, epilogue, appendix, and an attached CD with audiovisual and photographic materials.

Key-Words: Tropifagia, Tropifágica Scene, Brazil, aesthetics, humanities.

SUMÁRIO

SEÇÃO 1 - Introdução

- 1.1 *Prólogo - Uma brevíssima passagem*.....11
 1.2. *Texto livre de abertura*.....15
 1.3 *Texto de Defesa da Dissertação*.....17

SEÇÃO 2 - Conversações

- 2.1. *Aline Carvalho e Nina La Croix - Inclinações tropifágicas*.....23
 2.1. *Jorge Mautner - A amálgama brasileira*.....40

SEÇÃO 3 - Ensaio Memória

- 3.1. *Fanfarra, Favela e Sertão*52
 3.2. *Imersões artísticas parentais e atemporais*68
 3.3 *Performances Carnavalescas*.....79

SEÇÃO 4 – Materiais, Epílogo e Apêndice

- 4.1. *Histórico, processo e acervo Cena Tropifágica*93
 4.2 *Epílogo – 2018: Algumas transversais e rápidas palavras a mais*.....122
 4.3 *Apêndice - Uma visão panorâmica da Estética Colonial*124

- Referências Bibliográficas131

SEÇÃO 1

1.1 Prólogo

*

Uma brevíssima passagem...

Quando iniciei meu itinerário institucional de pesquisa de Mestrado, deparei-me com uma inquietação deveras excruciante. Essa inquietação advinha possivelmente do início de minha vida acadêmica na graduação em filosofia, pela Universidade Federal da Bahia (2006-2010), quando eu exercitava minhas habilidades artísticas nos diferentes campi universitários com destemor e intrepidez intempestivos, através da Fanfarra das Artes² (2008-2010). As inquietações diferem-se radicalmente em qualidade e princípio nesse tempo percorrido: a primeira sucede-se de uma juventude libertária e curiosa, ávida tão só por criar e conviver com amigos, colegas e pares, alunos das escolas de arte do Canela e de Ondina, cumprindo com o dever de graduando de maneira sóbria e formal em São Lázaro. A segunda revelou-se uma preocupação francamente cautelosa e paralisante, diante da necessidade de produzir algum resultado escrito acerca da experiência da Cena Tropicânica e do neoconceito em tessitura indiciária.

Nos dois anos que se findam, leituras bibliográficas do Pós-Cult, as conversas e indicações de meu orientador, Leonardo V. Boccia, as trocas de informações com colegas, e a carta e sugestões de Edilene Matos na qualificação, acalentaram a angústia transitória com parcimônia e um tanto de paciência para a produção desse trabalho, intimamente e visceralmente conectado com o que Boaventura de Sousa Santos chama de conhecimento pós-moderno³.

Duas premissas tópicas deste modo de saber elencados por Santos emergiram com tamanha força em minhas escrevinhações, que se tornaram centrais para os arranjos que aqui propus: a) Todo conhecimento é local e total (SANTOS, 1987, p.46) e b) Todo conhecimento é auto-conhecimento (ib, id, p.50).

² A Fanfarra das Artes tem o registro de trajetória desenvolvido no ensaio memorial *Fanfarra, Favela Sertão*.

³ O termo pós-moderno refere-se à diretriz epistemológica de operação executiva e paradigmática no Conhecimento, conforme obra do autor citado (1987). Santos esclarece que usa este termo pela falta de outro melhor.

Para uma mente imersa por quatro anos nas artimanhas forçosas da filosofia disciplinar, em arregimentar universais estanques, essas máximas alargaram consideravelmente um corpo que se atirou para fora da zona de conforto. Daquele preceito citado, Santos assegura que o conhecimento precisa aliar projetos de vida com problemáticas concretas e urgentes, em sintonia com um espaço-tempo local e as vidas humanas envolvidas. Deste último, intui que a separação sujeito/objeto instituiu ranhuras sucessivas entre a experiência humana ocidentalizada e a promessa de conhecimento das ciências modernas, até as novas descobertas das ciências quânticas demonstrarem que o “ato de conhecimento e o produto de conhecimento eram inseparáveis” (id, ib, p.51). Para além dos limites do conhecimento, a estrutura de dominação e poder imiscuídas na tradição epistemológica, abordada por Foucault (1979), os critérios de isenção e verdade não podem se estender adiante dos particulares (dos sujeitos que construíram essa mesma tradição no conhecimento).

Percebi que minha pesquisa se encaminhava mesmo antes de adentrar as cadeiras discentes do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Milton Santos, e que, os intentos difusos de estancar as visões da pesquisa com as práticas de arte anteriores e contínuas foram responsáveis por crises quase irremediáveis e angustiosas.

A prática de arte que passei a desenvolver sistematicamente desde os 18 anos, conforme exposta nesta dissertação, nos ensaios memoriais, esteve sempre imbricada por três fatores que eclodiram gradualmente em minhas vivências: o fator artístico, o fator humano, e o fator Brasil. Soa estranho citar dessa maneira, porém, à medida que fui tecendo conjecturas entre o vivido e os encadeamentos dessas duas máximas de Boaventura, um sentido passou a ser constituído: esses escritos de caráter indiciário têm profundo interesse em apontar narrativas e as minhas considerações e de parceiros, no espaço-tempo que nos situamos, através da proposta da Cena Tropicáfica, e de outras experiências artísticas e humanas correlatas.

Na escrita da dissertação, notei que o ensaio e as conversações eram modos mais adequados de manifestar os anseios da pesquisa, seja porque permitiu que o processo e as práticas da Cena ficassem resguardados de qualquer desígnio analítico conceitual asfixiante, ou por oportunizar maior fluidez e costura entre memórias, relatos, digressões, intuições, e as indagações que se desenharam no papel. Também pela eficácia que a ensaística demonstra em navegar por

galerias de temas intercorrentes, orientação que o conhecimento pós-moderno aponta na “busca de novas e mais variadas interfaces” (id, ib, p.48).

O conhecimento pós-moderno de que fala Boaventura de Souza Santos não é mais de fragmentação disciplinar, e sim temática. A transversalidade se apresenta como elo subjacente de compreensão ampla e holista da produção de conhecimento. O processo de feitura deste trabalho me permitiu ainda a redescoberta da filosofia no fluxo de trânsitos entre os saberes, em um fazer reflexivo não mais hierarquizado ou determinístico, senão curioso e horizontalizado. O texto dissertativo acabou por imiscuir sujeito e objeto em uma fusão quase impossível de ser estancada. Trouxe memórias pessoais tão distantes, que me revelei até demais, encarnando a ideia de que o “objeto é a continuação do sujeito por outros meios” (id, ib, p.52). Não consegui me situar como pesquisador de outra maneira.

O presente estudo é dividido em quatro seções: prólogo e texto livre de abertura, conversações, ensaios memoriais, acervo e histórico da Cena Tropicifágica, um artigo de apêndice, e materiais em CD anexo.

A primeira seção contempla este prólogo, o texto de defesa, e breve texto livre, este último no qual faço uma pequena contextualização conjuntural e teórica do que chamamos de *estética tropicifágica*. O texto é inspirado nas costuras e moldes narrativos e hipertextuais das pílulas audiovisuais da Cena Tropicifágica (2016), por Nina La Croix, que seguem disponíveis no CD anexo.

A segunda seção reúne duas conversações com agentes que transitam pela Cena Tropicifágica: as fundadoras Aline Carvalho e Nina La Croix, na qual debatemos questões teóricas do neoconceito e o processo da Cena Tropicifágica, e Jorge Mautner, com sua visão de amálgama que nos inspira e confronta com a proposição de Brasil que revela.

A terceira seção agrupa três ensaios memoriais, nos quais exponho experiências artísticas e humanas que me conduziram a uma concepção de arte e de Brasil, que fatalmente atravessaram a proposta da Cena Tropicifágica. Neles, faço ainda algumas digressões teóricas. O primeiro chama-se *Fanfarra, Favela e Sertão*, no qual trago bagagens da Fanfarra das Artes, do Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE (CUCA), e da colaboração com a Agência de Redes para Juventude. O segundo leva o título de *Imersões artísticas parentais e atemporais*, onde abordo a continuidade de minha passagem pelo CUCA, no espetáculo 50 anos esta noite, e a moradia provisória no Rio de Janeiro, o que me levou ainda à pesquisa da obra e vida de Humberto Porto,

músico da Era do Rádio (meu tio-avô, compositor de importância ímpar para o desenvolvimento da Música Popular Brasileira). O terceiro e último é denominado *Performances Carnavalescas*, uma narrativa acerca do desfile do Bloco Tarado ni Você 2017, em São Paulo, que teve o tema tropifagia, além do show *Tropicalistas e Tropifágicos*, realizado no Carnaval do Pelourinho (Circuito Batatinha), no mesmo ano.

A quarta seção traz o histórico e acervo artístico da Cena Tropifágica, com a apresentação das obras em multilinguagem do acervo *Comendo o País Tropical* (2016), um relato conciso do processo criativo, e outras informações e registros sobre a Cena.

A dissertação segue com o rápido epílogo *2018 - Algumas transversais palavras a mais*, no qual expresse inquietudes com o porvir brasileiro.

Por fim, um apêndice intitulado *Uma visão panorâmica da Estética colonial*, que se soma ao texto livre de abertura, para situar à qual contexto de Estética os escritos do texto inicial se referem.

Segue ainda material da Cena Tropifágica e os demais citados no decorrer dessa dissertação em formato de CD-ROM anexo à dissertação.

Pretendo continuar no encaminhamento de questões que esse trabalho impulsionou, em uma próxima oportunidade institucional de pôr a pesquisa sob escrutínio - sem dúvida mais maduro, preparado e atento para tal tarefa.

1.2 Texto livre de abertura⁴

*

Há 90 anos, a primeira denteição da Revista de Antropofagia era lançada. Em um de seus textos, Oswald Costa professava: “Contra a beleza canônica - a beleza (...) feia, bruta, agreste...” (1928, p.8). A beleza é um dos temas centrais da estética, essa última palavra de raiz etimológica do grego, *aisthesis*, significando sensação, faculdade dos sentidos. O sensível, cosmovisão do humano. O belo esconde-se sob o véu platônico da antiguidade. - A representação do belo é a finalidade da poesia, evoca Platão, que sugere ainda a não-permissão da atividade de alguns poetas trágicos na República (1997), os imitadores da natureza. Para Platão, a poesia, sobretudo a trágica, é uma imitação de terceiro grau do real. A antiga “dissidência entre filosofia e poesia” (id, p. 337) é anunciada. Xenófanes e Heráclito, filósofos, já haviam demonstrado insatisfação com as obras homéricas, a humanização dos deuses operada pelo poeta helênico Homero. No seio da *intelligentsia grega* veio à tona uma antítese: O sensível opõe-se ao inteligível.

Assim surge a primeira norma. A razão se universaliza. A razão messiânica de que falara Oswald de Andrade (1970). A vida cindida em duas, no Fedro⁵ (PLATÃO, 2000). Estabelece-se então o antagonismo entre razão e sensibilidade, e a esta última liga-se por contingência tudo que há de “mal”: paixões, doenças, etc, nas prospecções de Platão (id, ibid.). A Estética ainda não era uma disciplina. A poesia grega - os textos trágicos e cômicos, encenados e musicais/corais, própria da *aisthesis*, deveria estar submetida à ética/sentido normativa(o), à poética/linguagem discriminada, e à política/mediação estatutária. Receituário de virtudes e formas. Na citada denteição antropofágica, na primeira página da terceira edição, Antônio de Alcântara Machado vocalizara: “há uma epidemia positivista que assolou e ainda hoje assola esse país condoreiro” (p.1). O Positivismo é um dos resultados modernos da universalidade da razão que professou

⁴ No decorrer da dissertação esmiúço com maior atenção o que está colocado nesse breve texto de maneira difusa e entrecortada, desenvolvendo de maneira mais ponderada as questões que aqui aparecem.

⁵ A existência de dois mundos, um de formas e essências puras, o verdadeiro e real, rememorado em reminiscências pela alma humana, acessível ao intelecto, e outro, de cópias e imitação das ideias, inscrito na experiência do corpo e da multiplicidade de sensações efêmeras, é primordial para a distinção platônica entre o domínio da filosofia e da poesia respectivamente. Platão, *Fedro, ou da beleza*. 2000. Lisboa Guimarães Editores p.56-65

Platão. A mesma modernidade positiva e disciplinadora da Estética pelas mãos de Baumgarten, a ciência do sensível. A arte é espalhada na ciência e na filosofia⁶, nessa última lograda pela esfera do gosto⁷: problema esqualido da arte, na corrente racionalista de Kant (1993), e no empirismo de Hume (1980). Nietzsche (1992, 2005) brada contra os *ideais ascéticos* que impugnam a Estética. Coloca-se como psicólogo do sujeito, de si próprio, para erigir que “só como fenômeno estético a existência e o mundo aparecem eternamente justificados” (p.141, 1992). Recompõe o fator humano ao centro do problema do Conhecimento, o princípio do ser (humano) que a ciência moderna expulsara como sujeito empírico (SANTOS, 1987). Filósofa com o martelo para desreprezar o sensível outrora platonicamente anunciado, restituindo-o ao humano. Hegel⁸ (2001) elabora seu sistema de conhecimento, e no movimento da matéria rumo ao espírito absoluto, situa a arte abaixo da religião, da ciência e da filosofia, deflagrando o que se convencionou chamar de *a morte da arte*.

O ser humano, “animal que vive entre dois grandes brinquedos, o Amor onde ganha, a Morte onde perde (...) inventou as artes plásticas, a poesia, a dança, a música, o teatro, o circo e, enfim, o cinema” (ANDRADE, 1970, p.126). Tropifagia é uma estética pós-colonial, atenta às reminiscências perdidas dos sujeitos locais. Um neoconceito em construção, não capturado em um céu metafísico onde situam-se conceitos universais (DELEUZE, 1992), e sim fabricado do magma libertário que essa terra tropical provém; oswaldiano, tecido junto aos pensadores e pensadoras, criadores e criadoras, que dedicaram estudos e obras a entender e sentir o espaço-tempo brasileiro em constante movimento. Boaventura de Sousa Santos (1987) afirma que uma “nova gnose está em gestação” (p.52) no seio do mundo que partilhamos. O Conhecimento está em amplo processo revolucionário, fruto das limitações sugeridas pelas ciências quânticas⁹. O que pode a arte nos apontar? Ainda que a norma da desumanidade provisoriamente reassente sobre nosso colo comum, seguimos comendo o país tropical, “identificando e consolidando **nossos** perdidos contornos psíquicos, morais e históricos” (ANDRADE, 1970, p.153, **negrito nosso**).

⁶ No apêndice *Uma visão panorâmica da Estética Colonial* abordo como a ciência e filosofia situam a problemática da arte a partir da Modernidade.

⁷ Ver apêndice *Uma visão panorâmica da Estética Colonial*.

⁸ Ver apêndice *Uma visão panorâmica da Estética Colonial*.

⁹ Em Um discurso sobre as Ciências (1987), Santos aponta que as descobertas microfísicas e da mecânica quântica de Heisenberg e Bohr, deram origem ao *Princípio da Incerteza*, cunhado pelo primeiro. Nele, Heisenberg sugere que não é possível determinar a posição de um objeto atômico - o elétron - em uma estrutura física, pois, na incidência de luz sob o átomo, há uma modificação instantânea de sua configuração, dificultando o cálculo. Boaventura toma esse resultado como um dos exemplos da necessidade de um novo paradigma emergente do Conhecimento perante o método da ciência moderna.

1.3 Texto de Defesa da Dissertação.

08/11/2018

*

Não há como iniciar essa apresentação sem vocalizar a extrema preocupação com o processo eleitoral, e com o prognóstico para as instituições públicas federais de ensino superior em um futuro vindouro, especialmente para as artes e as humanidades, duas áreas com vocação ao pensamento crítico, emancipatório e questionador. As ações policiais nas universidades federais, e os indicativos de políticas públicas para a área da educação, são apenas algumas das iniciativas que decerto nos provocam receio do que está por vir, e que exigem união e organização interna para o fortalecimento da autonomia universitária, da liberdade de pensamento e cátedra, e uma atenção singular focada para a possível tentativa de maior constrangimento do orçamento público das universidades. O atual momento político nos põe alternadamente em um estado de apatia incrédula e de reconhecimento tácito do território institucional no qual poderemos agir. Há ainda uma atividade da arte no plano ético, poético e político, que precisamos levar a cabo, a fim de humanizar a desumanizada vida brasileira. Serão anos difíceis.

Em 2010, quando a primeira semente da Cena Tropicifágica surgiu, no contexto dos Pontos de Cultura, havia um clima de ascendente prosperidade, esperança e justiça social no ar. Lembrome das atividades itinerantes do Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE, instituição a qual pude participar ativamente e presenciar em duas Teias de Cultura, o Brasil de baixo para cima se manifestar com força descomunal e inédita, como bem nos descreveu Célio Turino (2009). A essa demonstração de nossa exuberante cultura, somada ao legado artístico e simbólico de “movimentos” e ideias como a Antropofagia e a Tropicália, concebi junto a um grupo de jovens amigos e colegas, a Cena Tropicifágica, base deste trabalho que hoje apresento em um primeiro resultado inicial de pesquisa. Não tenho dúvidas de que o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA é o espaço adequado para o desenvolvimento desse trabalho, pela abertura e disposição a um formato de pesquisa que une áreas como as artes e as humanidades. Foi neste programa que adquiri o norte teórico, epistemológico, e conjuntural o qual

necessitava para dar o pontapé nas formulações que hoje defendo no exercício inaugural que me propus.

A transição de que fala Boaventura de Sousa Santos (1987) para o que chama de conhecimento pós-moderno, é um dos sustentáculos desse estudo. Na dissertação aparece como pano de fundo dessa abordagem indiciária. O paradigma dominante no conhecimento, em franco processo de crise, abre paulatinamente espaço para o paradigma emergente. As descobertas quânticas de Einstein, como o princípio da relatividade da simultaneidade, que desestabiliza a noção absoluta de espaço e tempo, e posteriores descobertas da microfísica, como o princípio da incerteza de Heisenberg, instauram na Produção de Conhecimento um novo campo de ação e práticas. O método cartesiano moderno, que se imputa à repartição do objeto em recortes precisos e unifocais, cede então lugar a um conhecimento no qual o “objeto se amplia, ampliação que, como a da árvore, procede pela diferenciação e pelo alastramento das raízes em busca de novas e mais variadas interfaces” (SANTOS, 1987, p.47-48). Não se trata de assuntos aleatoriamente elencados, e sim temas que tem ligação umbilical e conexas entre si. O caráter autobiográfico do conhecimento pós-moderno é outra característica reforçada pelo autor, além da relação de continuum estabelecida entre sujeito e objeto. Nesse caminho pós-moderno do Conhecimento, há reposicionamentos na filosofia, seja na disposição inventiva do saber filosófico, que lhe atribuem Deleuze e Guattari (1992), ou na influência da estética, do sensível, sobre a vida humana, ferrenhamente defendida por Nietzsche (1992, 2005).

Essa é a conjuntura teórica e filosófica na qual emerge o neoconceito tropifagia, e abordo-as brevemente no texto livre de abertura, inspirado na forma das potentes pílulas audiovisuais tropifágicas, e no artigo de apêndice, acompanhando uma revisão bibliográfica da estética, que abrange o predomínio da razão sobre o sensível, sua aproximação desierarquizada e vertical, e o acúmulo de abordagens históricas na disciplina estética.

O formato da presente dissertação procura se guiar não só pelo modo de construção do acervo *Comendo o País Tropical* (2016), como por minha trajetória artística e humana pregressa, fundamental para o escopo e as diretrizes que nortearam a Cena Tropifágica. As conversações surgiram de registros do processo criativo do acervo, e de comunicações virtuais planejadas posteriormente. Os ensaios memoriais resgatam experiências adquiridas como as vivências com a Fanfarra das Artes e com o já citado Circuito Universitário de Cultura e Arte.

Na conversação *Inclinações tropifágicas*, estabeleci um primeiro diálogo com duas companheiras de jornada, Aline Carvalho e Nina La Croix, duas jovens imbuídas de curiosidade similar a minha, em um debruce coletivo acerca do Brasil, e das atividades já realizadas pela Cena. Apresentadas as duas premissas iniciais do conceito, a) de que a arte produz conhecimento e b) de que o brasileiro tem uma natureza sensível constitutiva, resgatamos um princípio com extenso rescaldo nos estudos humanísticos nacionais: o conceito de cordialidade. O termo “homem cordial” surge caracterizado inicialmente em carta de Ribeiro Couto, endereçada ao embaixador mexicano no Brasil, Alfonso Reyes, em 1931, na qual o jornalista e diplomata paulista crava a acepção inaugural da palavra: a de que a contribuição latina e brasileira ao mundo seria da pacificidade, hospitalidade e generosidade de seus habitantes. Pois bem, para além da herança colonial suscitada no texto dissertativo, a violência simbólica e física impetrada no cotidiano de alguns grupos sociais, por vezes pelo próprio Estado, e o processo eleitoral vivenciado recentemente, notamos a dimensão e a prova de que generosos e pacíficos definitivamente não somos. A imagem de povo pacífico é fruto de certa romantização de nossa formação cultural e narrativa como país. A segunda acepção desse princípio que lhe confere Sérgio Buarque de Holanda (1963), trata-se de uma inclinação ordinariamente sensível do brasileiro, advinda do coração, cordis - origem etimológica latina do termo, imbuída de uma ambivalência difusa em seu comportamento social e humano, herdada das formas patriarcais inscritas no meio rural originário. O próprio autor esclarece em resposta a Cassiano Ricardo, poeta que segue o entendimento de Couto, que a “inimizade pode ser tão cordial quanto a amizade”. (BUARQUE DE HOLANDA, 1963, p.212)

Um breve parêntese: recentemente, após a entrega da primeira versão da dissertação, enquanto lia trechos de dois livros de intelectuais importantes da atualidade, como *A tolice da Inteligência Brasileira*, de Jessé de Souza, e *Como conversar com um fascista*, de Márcia Tiburi, me deparei com a desconstrução ferrenha de ambos à tese da cordialidade de Buarque de Holanda. Jessé de Sousa elabora a crítica pelo viés da antinomia conceitual. Afirma que não cabe a definição de que somos afeitos à maior incidência de uma verve afetiva, e que este seria um subterfúgio de afirmação e justificação de nosso atraso em relação a outros povos, mais especificamente os norte-americanos. O reconhecimento de uma pulsão sensível proeminente não nos coloca em condições de inferioridade com relação às outras culturas, e nem nos parece um atributo exclusivamente brasileiro, latino, ou das culturas do hemisfério sul, estas que, ressaltem-se, não desconhecem a

presença da institucionalidade e de suas regras como norte social. Com toda deferência a Jessé de Sousa e sua contribuição fundamental ao debate público brasileiro, a cordialidade, parece-nos em suma, o resultado de, entre outros fenômenos, uma sociedade forjada na supremacia do imperativo colonial, da escritura, e da força. Se formos mais a fundo na questão, essa é uma contradição que nos foi legada pelo próprio sistema de colonialidade, que, através da autoridade máxima senhorial e da subserviência colonial, obnubilou a implantação de uma institucionalidade verdadeiramente isenta e equânime.

No ensaio *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*, Oswald de Andrade (1970) afirma que a cordialidade como atributo peculiar corrobora para a existência de um sentimento de predisposição à alteridade. O ver-se o outro em si, distinto de ser outro, como ele define, em nossa visão, é um ato que precisa de mediações micropolíticas que tornem possível a concretização dessa experiência de alteridade, para além de um mero artifício retórico ou projeção idílica. O sentimento de alteridade ao qual Oswald se refere, talvez possa ser potencializado e efetivamente realizado com a experimentação continuada de estados estéticos pelos sujeitos; uma vivência partilhada do sensível e da arte em suas potências simbólicas e corporificadas. A estruturação e concepção de uma ética comum não nos parece realizável fora desse ambiente sensível. O que afirmamos com esse indicativo, é que, para além dos agrupamentos coletivos em torno dos critérios identitários, agora mais necessários do que nunca, para garantia de direitos duramente conquistados, é preciso forjar espaços alternativos de convívio dialógico e simbólico entre as diferenças identitárias, mediadas pela arte como modo de aproximação humana. O Brasil é uma das culturas mundiais de maior diversidade. Será sempre urgente que invistamos em uma estratégia que possibilite criar algum tipo de conexão humana no que justamente nos distingue.

Em uma escala pequena e interna, essa é uma iniciativa que tentamos pôr em prática nos processos criativos da Cena, nos intercâmbios culturais que propomos como metodologia de trabalho artístico, transcendendo inclusive a condição de artista para laboração.

Outros tópicos que aparecem na conversação nº1 perpassam a expressão globalização poéticas das artes, cunhada por Hélio Oiticica, como uma espécie de desfronteirização das linguagens artísticas em seus princípios comuns e associados, e a prática audiovisual por Nina La Croix, expressão de destaque do acervo *Comendo o País Tropical* (2016), uma poética de imagem e som veloz, pulsante e histórica.

A conversação de nº 2 apresenta um diálogo que se torna monólogo e entrevista frequentemente, pela quantidade de informações e relações que Jorge Mautner constrói a partir da noção de amálgama, quântica e mística em sua definição, apropriada do repertório de José Bonifácio, estadista paulista. Artista e pensador tropicalista, Mautner não só fez parte do acervo tropifágico referenciado, como durante os encontros transmitiu generosamente seu saber e a narrativa que construiu sobre a cultura e história brasileira, repetindo algumas vezes que a realidade amalgamada do Brasil vocalizou-se em fúria na antropofagia oswaldiana, e depois em plenitude na Tropicália; contextualizando politicamente o nascimento do frevo e do maracatu de baque solto, na tradição nacional, e defendendo a miscigenação e o sincretismo como realidades nacionais, mas não sem as críticas necessárias.

Os ensaios memoriais consistem na etapa autoetnográfica do estudo. Resgatei acontecimentos pessoais e familiares, além de vivências no campo estudantil e profissional, que tiveram importância crucial em minha formação artística e humana, e na gestação da Cena Tropifágica como projeto de vida. Como as prerrogativas já experimentadas na Fanfarra das Artes, iniciativa de ocupações criativas e intervenções artísticas, a saber: o tópico da multilinguagem, o intercâmbio e encontro de distintos criadores, entre outros, que, tornaram-se basilares na fundação e execução das atividades da Cena e do neoconceito criado. As atividades do Pontão CUCA e as Bienais de Cultura da UNE, a inserção na Coordenação Nacional do Instituto CUCA, e o espetáculo 50 anos esta noite, também são rememorados, suscitando questões teóricas específicas no campo da filosofia estética.

Há de se exaltar ainda a Agência de Redes para Juventude, um projeto de protagonismo de juventude de favela, que segue em atividade no Rio de Janeiro, o qual participei durante três anos, a trajetória de Humberto Porto, músico antepassado de minha família, o inesquecível desfile do bloco Tarado ni você, as inflexões teóricas e acontecimentos transformadores em minha vida acerca do canto e da interpretação, e o axioma de Zumthor, de que a voz é extensão do corpo, e sonoramente representa-o de maneira integral. Isso para um intérprete e cantor faz todo sentido.

Na seção 4, reuni o acervo de conteúdos produzido pela Cena Tropifágica, relatos e etapas desse processo criativo, e informações adicionais importantes como projetos realizados e parcerias.

No epílogo, uma rápida manifestação de inquietação se fez, em um texto editável e processual, apontando os sistemas aos quais sempre nos submetemos, e a instrumentalização da palavra nacionalismo, assertivamente abordada por Antônio Cândido (1996).

Como diz Maiakóvski: o mar da história é agitado, e não temos por que ficar tristes. No momento atual, o Brasil de que falamos possivelmente se retraia, não sem luta, e até com alguma dor, mas jamais se envergonhará de si mesmo. O legado da emoção que nos falou Milton Santos (1997), e a pujante criatividade de nossa arte, estão vivíssimas, esperando-nos com avidez nas esquinas adiantes do futuro.

SEÇÃO 2

CONVERSAÇÕES

2.1 Conversação nº 1

*

Inclinações tropifágicas:

Reflexões pragmáticas e coletivas acerca do neoconceito tropifagia e as práticas da Cena Tropifágica.

Pondé: Começo dizendo que gostaria que nossos matizes de pensamento fossem explicitados na conversação, da maneira particular pela qual consideramos as questões aqui levantadas. A relevância metodológica proposta nessa seção consiste em abrir o campo tropifágico ao diálogo continuado e a construção plural.

Em oportunidades presenciais, pude ressaltar que acredito que qualquer coletividade ou agrupamento de pessoas em torno de ideias, não deve almejar unidade rígida calcada em um pensar totalitariamente uniforme dos envolvidos. Somos seres singularíssimos. Sou adepto do particular-particular. Particular contraponto ao universal, e particular em relação aos demais particulares. Assim nos “universalizamos” como sujeitos em constante movimento. Como disse Walt Whitman (1982): “Eu me contradigo? (...) Eu contendo multidões”¹⁰. Nos sete anos decorridos de Cena Tropifágica, vivenciamos discordâncias e conflitos como em qualquer processo que se pretende aberto e reformável, e ensejo que essas visões entrem em debate. Não pretendemos unidade em nossos pensamentos, sendo esse o fundamento principal da existência do conceito tropifagia.

Carvalho: Conduzo a conversa tropifágica antes do começo “oficial”, como foi quando entregamos a carta-manifesto da União da Juventude Tropifágica a Gilberto Gil, uma provocação à União da Juventude Socialista, celebrando este desafio ao qual você nos propõe. Essa metodologia me lembra um dos livros-portais da minha vida, que eu estava lendo no início do processo tropifágico em 2011: *Cartografias do Desejo*, fruto de ricas trocas de cartas entre Suely

¹⁰ Tradução Seção 51, Song of Myself.

Rolnik e Felix Guattari. Cabe ressaltar que a proposta interdisciplinar da tropifagia, complexa como é, deve socializar as experiências vividas e a interconexão entre as artes e as humanidades, para além da institucionalidade acadêmica, que está em lento processo de adaptação às epistemologias que ultrapassam o conhecimento especializado, conforme explicita Eduardo Mourão de Vasconcelos (2007).

P: As nossas práticas de campo dão suporte a essa concepção de pesquisa que você situa de acordo com Mourão de Vasconcelos. O objetivo iniciático e didático da conversação é fluir a partir dos estímulos sensoriais e intelectuais, instaurados pela curiosidade no que foi ponderado no decorrer da conversa, inclusive processos ou acontecimentos da Cena Tropifágica que possam ter decorrido de alguma orientação considerada limitante. Não espero que respondamos as questões de modo objetivo. Gostaria que essas questões disparassem novas inquietações conceituais e cognitivas.

La Croix: Coloco-me nessa conversação antes de tudo destacando um lugar genuíno deste exercício como diálogo filosófico. A escrita aqui, arrematada por Pondé, como exercício retórico e de construção múltipla sobre nossas múltiplas trocas: conversa-ação.

P: Apresento as duas hipóteses fundamentais que nos conduzem ao neoconceito tropifagia para considerações: a) a arte produz conhecimento, b) o temperamento e caráter do brasileiro(a) tem um componente estético, sensível, de base constitutiva. O que pensam a respeito?

C: Concordo com a primeira hipótese. Quanto a segunda, tenho um pouco de dificuldade com categorias e definições apriorísticas.

P: Sim. Tomo a ideia de um caráter humano do brasileiro(a) da noção de cordialidade atribuída a nossa constituição sociocultural, conforme cravado nos estudos humanísticos nacionais em duas interpretações contrárias. Ribeiro Couto, diplomata e jornalista paulista, escreveu uma carta para Alfonso Reyes, embaixador mexicano no Brasil, em 1931, utilizando a expressão homem cordial para se referir à contribuição da civilização cordial da América Latina ao mundo.

A primeira interpretação tem origem nas breves formulações de Couto, defensor da ideia de que o verdadeiro americanismo local se baseia na fusão do ibérico com o nativo, e que a condição pacífica e cordial de nosso caráter¹¹ resulta do modo harmonioso pelo qual a mistura entre europeus, indígenas e africanos se deu. Concordo com a primeira parte da premissa, na linha de

¹¹ Essa posição é defendida ainda pelo poeta Cassiano Ricardo, em artigo escrito para a Revista Colégio, edição número 2, publicada em São Paulo, no ano de 1948, disponível no livro Raízes do Brasil, 4ª edição, de Sérgio Buarque de Holanda, da Editora Universidade de Brasília.

Mário de Andrade (s.d), de que não se pode desconsiderar a influência européia em nossa cultura, a título de descaracterizá-la. Entretanto, a mistura de culturas no Brasil não se deu de modo harmônico como apregoam os adeptos da visão unificada/pacífica da identidade cultural brasileira, difusa no imaginário simbólico nacional, fonte argumentativa dos que defendem o gênio pacífico da gente brasileira, à revelia da herança colonial. Outro dado que nos coloca ao largo desse axioma é a violência simbólica e institucional praticada contra alguns grupos sociais no Brasil. Essa não é uma situação que possa ser desconsiderada por qualquer agente social e político.

A segunda interpretação à qual me atenho para efeito de elaboração intelectual, desdobra-se na significação do termo *cordial*, formulada por Sérgio Buarque de Holanda (1963), em consonância com a etimologia latina do termo *cordis*, de coração: “do fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (p.137) do brasileiro(a), oriundo de sua dimensão privada e particular, ambivalente e fidalgo, constituída nas mais variadas nuances de amizade e inimizade, apreço e despreço, e outras oposições de conduta visíveis em nosso comportamento social. Retomo este ponto adiante.

L: Também não sou adepta de nacionalidades generalizantes, costumo pensar em um entramar de relações em meio às culturas brasileiras que coexistem e são sincréticas no nosso território. A busca por uma identidade brasileira não deve nos levar à rigidez de normas ou padrões identitários.

Renato Ferracini (2016) define o *corpo-espinoziano-brasileiro* como mutável e mutante, onde a relação processual de fluxo entre as partes define o resultante caráter. É uma dinâmica constante, na qual não há traço constituído em definitivo senão provisório e circunstancial. Somos sim atravessados por atributos comuns por dividirmos o mesmo espaço-território-tempo, e termos uma única língua-institucionalizada-oficial. Mas dentro desse paradigma existem inúmeras realidades. E dentre elas, podemos salientar recortes que podem ser lidos como uma força intensa, “emocional”, um poderoso ímpeto que não se realiza pela razão-lógica-cientificista: se fôssemos categoricamente racionais, muitas de nossas festas populares talvez já estivessem se esvaído, como destacou Felícia de Castro em “O canto do corpo-tragicômico”, curso que participei em 2018: A capacidade reinventiva dos brasileiros, de nas situações mais extremas de escassez, levar adiante as festas e as comunhões tradicionais como o boi, o maracatu, o reisado, etc. E ousar dizer que essas experiências populares, antes que se esquartejasse nossas vivências em “folclore”, “entretenimento”, era o hábito da vida em si. Não estou romantizando a cultura popular e nem exaltando a escassez. É uma constatação de um movimento genuíno de nossas tradições.

P: Milton Santos (1997) afirma que só na escassez o ser humano conhece seu próprio valor.

C: Também tendo a duvidar de generalizações nacionalizantes, da qual, toda e qualquer pessoa nascida em determinada delimitação territorial seja ou aja de acordo com tal caracterização. Acredito em traços racionais e passionais, pacíficos e bélicos, que transitam entre sujeitos, grupos e conjunturas, permeando-se uns aos outros. Há muitos brasileiros pacíficos, corteses e gentis, e também há brasileiros bélicos, grosseiros e desagradáveis. E do mesmo modo que há brasileiros passionais, deve haver franceses, mexicanos e nigerianos com essas características também. Difícil chegar a um entendimento universal de identidade sobre o brasileiro(a). Colocado deste modo me sinto mais contemplada. A noção de nação é uma construção social em disputa. A nação como uma noção de identidade estável e fixa.

P: Nas humanidades e nas artes, a universalidade é um labirinto, um vão funesto. Estamos em um desempenho conjunto de aproximação e tentativa epistemológica conceitual, esforço final dessa conversação.

A cordialidade para Holanda é um predicado constante do comportamento brasileiro pelo qual nossas ações estão submetidas aos sentimentos e às formas originárias inscritas no meio rural e patriarcal, sem recorte positivista, que inclui o contraditório. O traço pacífico e amoroso pode ceder ao traço beligerante e odioso ou vice-versa com bastante fluidez. Uma observação arguta de sua psicologia social é a distinção entre a religiosidade dos brasileiros e dos japoneses, o ritualismo rigoroso e cheio de discrição desse povo asiático, e o contraste clarividente com nossa devoção ostensiva às representações religiosas. Ou mesmo o uso excessivo do sufixo *inho* na nossa linguística cotidiana, de prosódia melódica, uma tentativa reiterada de galgar intimidade no convívio em sociedade.

Crucial explicitar para esclarecimento a relação entre as primeiras hipóteses tropifágicas e porque constituem o núcleo duro de nossas considerações iniciais. Partindo do princípio que nossa índole comum, brasileira, tem como inclinação ordinária uma “ética de fundo emotivo” (Holanda, 1963, p.40), não seria a arte, portadora de conhecimento sensível, um caminho fecundo de possibilidades para o Brasil?

C: Precisamos pactuar a interpretação do conceito de ética a qual nos associamos. Creio que ética seja o conjunto de valores de um sujeito que o conduz na integração das infinitas polaridades existentes. A vida corre no equilíbrio não-estático dessas dualidades: razão e sensibilidade, ética e

moral, indivíduo e coletivo, traduzindo-se na percepção dos estímulos internos e externos pelos sujeitos.

P: Tomemos a polaridade razão/sensibilidade que você elenca. A pílula de número um¹² da Cena Tropicáfica anuncia: *a razão não pode operar sobre a sensibilidade*, uma afirmação que reivindica o exercício autônomo do sensível na vida humana, que não pode ser suplantado pelas faculdades da racionalidade, procedimento que foi extensamente indicado para obtenção do conhecimento dito verdadeiro, em conformidade com uma ética bem fundamentada. Nietzsche (2005), denuncia o que chama de ideais ascéticos na filosofia, preceitos que escanteiam e ofuscam o sensível, colocando na contemplação desinteressada da arte, ao modo de Kant, a fórmula de se atingir o apogeu da verdade e do belo, das virtudes, a custo do represamento das potências do corpo.

L: Essa segregação e oposição entre pensamento e sentimento é inócua a meu ver. Sinto que já estivemos muito mais equilibrados, em equilíbrios dinâmicos, claro, enfrentando intempéries, equalizando-nos com a natureza, e uns com os outros, em estados genuínos de presença e relação, nos quais dançar, cantar, resguardar, observar, expressar, contemplar, calar, todas essas ações eram processos tão racionais quanto sensíveis, inclusive sem nenhum compromisso com essas palavras. Convido a que visitemos razão e sensibilidade como oitavas de uma mesma nota, que se intercalam em frequências alternadas e moduladas em mesmo propósito: existirmos.

C: Bauman (1998), a quem tenho estudado bastante, a partir de sua leitura de *O Mal-Estar da Civilização*, de Freud, apresenta uma teoria que discorre o motivo histórico e cultural desse desequilíbrio atual ao qual você se refere. Se para o psicanalista, o processo de individuação - socialização gera no sujeito a castração da sensibilidade e do desejo, para o sociólogo esse mal-estar acontece quando as estruturas rígidas do mundo, tal qual identificadas do ponto de vista racional fundador da modernidade, começam a se desmanchar e se reconfigurar de forma líquida. Ou seja, em ambas as abordagens existe um mal-estar, a perda das referências internas do sujeito em um mundo de possibilidades e restrições externas.

P: Devo lembrar que não nos é pertinente adentrar na questão do desejo, pois é um debate extenso nas humanidades, dimensionado nas corporeidades e (in)consciências dos sujeitos pelos psicanalistas, através de seus sintomas.

Duas digressões contidas na análise que você traz importam para a margem teórica de nosso conceito: a questão da natureza e da modernidade/pós-modernidade. Recomendo olharmos para

¹² O acervo da Cena Tropicáfica inclui oficialmente três pílulas audiovisuais editadas por Nina La Croix.

essas questões de maneira conjunta, pois a concepção racional fundadora da modernidade, no caso a ciência e o método cartesiano de produção do conhecimento, têm a natureza como elemento central de sua legitimação. A modernidade caracteriza-se por um projeto de ciência que reduz a natureza a um fenômeno autômato (SANTOS, 1987), condicionada à vontade e controle humano, no caminho de determinação do real e da fundação de leis gerais que expliquem o mundo e sua engrenagem em uma totalidade. A obra dos dois principais fundadores da proposição moderna de ciência, Bacon e Descartes, demarcam com precisão a intenção de tornar o homem “senhor e (...) possuidor da natureza” (apud SANTOS, 1987, p.13), nas palavras daquele.

C: Há um estudo da feminista Carolyn Merchant onde ela investiga nos textos de Bacon e Descartes, como o próprio léxico da ciência neste processo de modernidade iluminista usa expressões que revelam o caráter patriarcal pelo qual o homem se relaciona com a natureza, revelando a histórica opressão do homem sobre a mulher.

P: Gostaria de sinalizar uma interpretação particular que tenho de Bauman, um passo dialético nessa refundação da produção de conhecimento na pós-modernidade, como sugere Boaventura de Sousa Santos. A começar pelo que ele propõe, reconhecendo o processo de liquidez em que se encontram as estruturas rígidas criadas pela modernidade. Penso que a própria configuração dos ciclos históricos da humanidade (Antiguidade, Idade Média, Modernidade) também se tornaram estruturas rígidas. A liquidez é o resultado da dissolução paulatina dessas certezas modernas.

C: Bauman não se considera pós-moderno, ele apenas evidencia um novo paradigma que nomeia como tal.

P: Sim. A partir desse paradigma considero que ele aponta a pós-modernidade como um espaço de vazios. Já Boaventura de Sousa Santos (1987) como um espaço de possibilidades, a partir do que chama de imaginação sociológica, que defende que há um paradigma pós-moderno emergente no conhecimento, que propõe não mais antagonizar radicalmente sujeito/objeto na proposição do saber, e sim reposicionar os sistemas gerais de pensamento da filosofia que se pretendiam universais.

A ciência moderna é uma colonização simbólica da Produção de Conhecimento, e caminhou conjuntamente com o projeto colonial europeu mundo afora.

Nessa nova configuração do saber, pós-moderna, como define-a Boaventura, penso que a arte estaria destacada pela sua vocação destinada às invenções de sentidos, linguagens e mediações possíveis entre os seres humanos, na construção de uma ética, poética, e política, que não são

uniformes, únicas e verticalizadas, e sim, transversais, plurais e horizontalizadas. Pelo olhar deferente da arte em relação à humanidade, e pelo alargamento do real que ela coloca como premissa.

É recente o debruçar sistêmico da produção de conhecimento das humanidades sobre o vasto âmbito da sensibilidade, e sua importância na dinâmica social, como em parte dos estudos culturais: o conceito de estruturas de sentimento, de Raymond Williams, e na Filosofia, a teoria dos afetos, de Espinoza. De modo geral, o que se tem nesse horizonte é uma reflexão teórica das motivações e contingências do sensível na natureza humana, através de um suporte racional tradutório possível para abordagem de fenômenos que não são governados pela razão.

Pressupondo que a cultura e caráter brasileiro são constituídos prioritariamente no âmbito da emoção, a terceira questão aqui colocada gira em torno da seguinte indagação: É possível construir uma ética comum subsidiada pela sensibilidade através da robustez simbólica e disruptiva da arte?

C: Não sei se conseguiremos responder sua indagação. Sem dúvida, as diferentes culturas têm maneiras distintas de lidar com as capacidades humanas cognitivas. Na Índia, a meditação é uma questão cultural, e isso pode influenciar na capacidade de estudar, suponho. Por isso chamo a atenção para a limitação do sensível, que quando isolado, pode distorcer a realidade, e por outro lado a circunscrição da razão, que uniformiza subjetividades. Resolver essa cisão apontada não é uma matemática tão simples.

P: Não há nenhuma pretensão de resolvê-la, nem considero que seja possível fazê-la. Proponho apenas refletirmos o vigor sutil da arte e do sensível, e se ambas têm algo a nos apontar. Há uma antítese que contrapõe subjetividade x realidade colocada, a partir dessa mesma dicotomia (razão/sensível) que reconhecemos infecunda, localizando-a na historicidade do conhecimento moderno, onde situamos nossa crítica. A cisão razão/sensibilidade é apenas uma escolha metodológica e estratégica da ciência moderna para tentar cravar em definitivo o domínio epistemológico do intelecto sobre o nosso aparato sensorial. Consideramos que a arte produz conhecimento sensível, de outra ordem da razão, então refutamos qualquer hierarquia ou sujeição entre ambos os pólos.

“O ser humano, quando não acometido pelo impulso criativo, sente falta da plenitude que a vida lhe oferece” (BOCCIA, 2009, p.215). Nesse caminho, faz-se necessário destacar a importância da criação artística para a humanidade, impulso criativo que há em todos nós: cantar

tal qual o(a) cantor(a), dançar que nem o(a) dançarino(a), pintar tanto quanto o(a) pintor(a), brincar do jeito que faz o(a) circense.

Se a ética brasileira é emotiva, possivelmente esteja nos pergaminhos incidentais e originários da arte, um sentido ético, uma linguagem poética, e uma mediação política de nossa tropicalidade.

C: Gostei disso.

L: Estendendo inclusive a experiência artística e estética aos sujeitos em geral, para além dos artistas autodeclarados e reconhecidos, ofício que me parece banalizado na atualidade, esvaziado pela cultura das celebridades.

Preocupa-me a associação irrefreável que se faz entre arte e mercado. Vislumbro esse robusto e iminente poder da arte nas instâncias mais profundas da humanidade. Entretanto, vejo esse potencial estancado diante do sistema capitalista que vivemos, e a intrincada teia que envolve a produção e a difusão do produto artístico. A mesma pílula de número um que você cita, além das incontáveis conversas que tivemos durante a construção do acervo *Comendo o País Tropical* (2016), considera o processo artístico para além do produto, que, no modo de consumo massivo vigente na contemporaneidade, é esvaziado de seu processo.

Não há nenhuma projeção nem indicativo de minha parte para esvaziar o capital simbólico e inovador do entretenimento na dinâmica do singular e do corpo social, com sinceridade, só que deixo uma pergunta: A conexão direta e preponderante entre arte e entretenimento incrementa ou subtrai a produção de conhecimento sensível na arte?

P: A rápida disseminação e internacionalização da indústria cultural formal na segunda metade do século 20, sem sua devida democratização e regulação, e cheia de tratados comerciais desiguais entre países, abandonou em parte o sentido artístico que reivindicamos com a tropifagia, de fato. Sua fala aborda questões muito pertinentes, que exigem nossa total atenção e esforço operatório. As condicionantes vinculadas aos tratados comerciais de arte interpaíses são absurdas. Pretendem apenas estender a hegemonia cultural às nações, os Estados Unidos sobretudo, que já possuíam domínio global em outras áreas. São modelos neocoloniais que difundem e perpetuam essa hegemonia no plano da arte. Qual o sentido de uma rede de televisão local transmitir dois filmes norte-americanos por dia? Há um poder simbólico incomensurável desses filmes de perpetuar e disseminar modos de vida e de consumo distantes de nossa cultura local e poder aquisitivo. Não

vejo problemas com a transmissão dos filmes estrangeiros em si, o que me incomoda é a hegemonia. Toda hegemonia é nociva à liberdade dos sujeitos.

Adorno e Horkheimer (1979) tecem uma crítica frontal ao modelo estrito de arte como negócio, responsável por reduzir sujeitos à meros consumidores objetificados, reféns de um padrão que se retroalimenta através da manipulação realizada pela indústria cultural globalizada, que pretende universalizar a ideologia dominante do consumo, e diminuir o poder emancipatório e transformador da arte.

Entretanto, a complexidade se apresenta neste diagnóstico: Avalio que as artes de entretenimento têm dialogado com a sensibilidade das massas populares com uma função pedagógica bastante relevante na atualidade. A crítica aos costumes no Brasil tem sido conduzida com maior repercussão pela teledramaturgia e programação dos meios de comunicação de massa, o que inclui a internet, os mesmos veículos que endossam a hegemonia cultural e o modelo de consumo aos quais nos referimos, que desumaniza ou objetifica sujeitos. Algumas novelas e programas de canais abertos tem refletido uma intenção de emancipação no quesito moral, de desconstrução da normatividade afetiva e sexual, com abordagens que tentam fugir do clichê e do estereótipo, a exemplo do tema da transexualidade, na novela *A Força do Querer*¹³ (2017), e na série *Amor & Sexo* (2017), e do tema da homossexualidade, na novela *Amor à Vida* (2014) e *Orgulho e Paixão* (2018).

Penso que devemos incentivar processos independentes e comunitários de arte desatrelados de finalidades largamente comerciais (não há nenhum problema em tê-las - desde que não sejam o aspecto catalisador do processo), que funcionam na perspectiva de colaboração, todavia, destaco que as artes de entretenimento têm cumprido papel essencial no caso que pontuei.

C: Mais ou menos. Ainda é bastante recorrente na TV comercial o estereótipo do diferente como exótico, engraçado ou fofo. Há uma naturalização dessas abordagens que caracterizam a diferença como forma de uma norma identitária. Dessa maneira, será mesmo um serviço?

P: A complexidade, as contradições.

Partindo para a questão do processo criativo, gostaria de elaborá-lo com maior cuidado. Noto que se trata de uma etapa crucial na prática de arte, tanto para gerar um produto artístico específico, quanto para possibilitar a experimentação de estados estéticos aos sujeitos que nele se fazem presentes e disponíveis. Luigi Pareyson (1989), filósofo italiano, arregimenta diferentes visões que

¹³ Essa novela e os outros programas citados foram parte da programação da Rede Globo de Televisão.

se constituíram na relação processo criativo e obra de arte, expondo argumentos que dão suporte desde a irrelevância daquele na manifestação da obra final, bem como da perceptível influência que a obra deve ao processo gerador. Considero um debate menor. Primeiro porque não há necessidade imanente de um processo criativo gerar produto ou obra acabada, apesar de considerar que nenhuma expressão artística de força simbólica se origina sem a devida pedagogia própria e experimental que o processo instaura, segundo porque devemos pensar o processo criativo para além da prerrogativa da condição de artista.

O que nos interessa no processo criativo é a vivência fecunda que ele pode possibilitar aos sujeitos em geral, considerados nas reflexões modernas de arte triviais espectadores. A prática artística da performance e as produções teóricas de artistas e intelectuais desse campo subvertem as lógicas apontadas - processo/produto e artista/espectador - de dois modos: estendendo a noção de processo para a própria obra em si, que se torna mais uma etapa daquele, e a inserção radical do espectador na atividade e interatividade da obra, o que o posiciona para além dessa função passiva e contemplativa. Hélio Oiticica é um exemplo desse deslocamento. Ao afirmarmos que os processos criativos da Cena Tropicânica não são restritos aos artistas, nem em todos os casos desdobrados em produtos ou manifestações específicas de arte, executando-os a partir desses pressupostos, estamos ampliando o significado de processo criativo.

Destaco outro encaminhamento tomado no acervo *Comendo o País Tropical* para a prática artística diferenciada e desafiadora: a desierarquização do processo, sem a presença de um diretor, com o intento de possibilitar autonomia radical e liberdade criativa para os envolvidos. Reforço que esse foi um arbítrio opcional, pois a existência de uma direção não presume qualquer tipo de encaminhamento artístico pré-definido a priori. Por não haver diretor nomeado durante a criação do acervo, negociamos continuamente com os participantes, como no caso da produção musical, entre compositores e intérpretes. Não havendo palavra e veredito final, tornou-se por vezes a negociação a tarefa basilar do processo em circunstâncias determinadas.

C: Aqui eu tenho uma crítica a etapas do processo tropicânico que me levaram ao recolhimento em ocasiões específicas. Estive distante fisicamente durante a criação do acervo, porém o acompanhei de perto pelas nossas ligações de Skype. Fui uma agente fundamental pois coube a mim a tarefa compartilhada de organizá-lo com você, contudo, incomodou-me o excessivo apego a questão técnica e a poética propriamente dita. A obstinação da qualidade do produto a qualquer custo limitou a organicidade e a fluidez do processo criativo, ofuscando a dimensão libertária da

arte; onde conseguiríamos trabalhar a face pedagógica da linguagem sem as amarras imperativas do produto. Acredito que a principal contribuição da tropifagia é propor maior liberdade ao processo em si, para além do resultado. Acho importante esclarecer que aqui entende-se obra como a soma do processo e do produto, e não o resultado isolado da criação artística.

L: Em relação a essa organicidade a qual Aline colocou uma inquietação pessoal: Edson Big¹⁴ foi convidado para o intercâmbio cultural e se revelou um grande improvisador, mas minha sensação foi de que não lhe foi permitido colocar livremente sua proposição para o arranjo da canção. O processo intencionava ser colaborativo, - e idealmente, se daria nesta complexa simbiose. Mas considero que prevaleceram certos apegos em relação ao arranjo original / autoral / com uma visão mais individual se sobrepondo à possibilidade de intervenções mais fluidas.

P: Na gravação do Samba Tqt fizemos essa negociação no instante do acontecimento, incentivando Edson Big a improvisar e solar na segunda forma da música, que considero o melhor momento da canção, e fazer as dobras requeridas pelo compositor na primeira forma. Compacto do desejo que o intérprete tivesse liberdade total de criação e intervenção, mas, entendo a dificuldade do compositor/autor em abandonar as expectativas construídas em torno do registro fonográfico que viria a ser difundido. No Curto Circuito Sonoro (2016)¹⁵, com cem criadores comprometidos, durante três ciclos de oficinas, tivemos mais liberdade no processo criativo, e uma mostra artística de finalidade pedagógica. Quando o processo requer um produto final, a negociação aparece. Processos sem necessidade de produto, ou com uma função pedagógica sobressaída, acabam por ter sua existência mais relaxada.

A qualidade técnica e a preocupação com a poética são valores que não consigo abandonar. Na circunstância do processo artístico gerar uma obra, é imprescindível o norte de qualidade desse material. A qualidade não pode ser sacrificada em favor de um processo livre e arbitrário quanto ao produto, caso haja esse como prerrogativa. Nossos processos são ampliados para sujeitos que não têm contato constante ou aprofundado com a arte, logo, precisamos apostar nas negociações tácitas e nas possibilidades de afloramento das potências expressivas singulares. Os sujeitos possuem facilidades técnicas e aptidões para desenvolvimento artístico em curtos períodos (nossos processos duram em média uma semana). Tomando-me como régua: tenho inclinação ao canto, mas não ao desenho. Logo, não é no desenho que devo me desenvolver em processos com tempo

¹⁴ O músico é apresentado na seção 4 - Histórico e Acervo artístico da Cena Tropifágica

¹⁵ O projeto aparece explicado e abordado na seção 4 - Histórico e Acervo artístico da Cena Tropifágica

exíguo, ainda que eu possa desenvolver algum estilo e qualidade com a prática repetida deste, o que exige dedicação e paciência.

C: Vieram-me processos que ampliam um pouco as problemáticas que estamos tratando. Estamos em um país com condições socioeconômicas profundamente desiguais entre sujeitos. A vivência do sensível e da arte parecem-me distantes quando há necessidades proeminentes. Digo, não há sequer condições dignas materiais de existência para uma parte significativa da população, quiçá então a possibilidade de usufruir do sensível e da arte.

L: Quando citei as festas populares brasileiras, parti do princípio que todos os sujeitos têm seus mecanismos de simbolização da vida. Ali se canta, se brinca. É dança, teatro. É a vivência do sensível e da arte em uma plenitude máxima.

P: Durante uma conversa com minha irmã, Liliane Neves, ouvi dela uma frase que retive comigo. “Os que estão na margem mais frágil da desigualdade socioeconômica não têm direito ao exercício psicolinguístico do modo verbal subjuntivo, que apazigua a dureza ou a dor em acontecimentos inesperados ou trágicos”. O *e se* quase nunca é possibilidade de vir a ser, caso exista fome. A fome é uma tragédia humana que precisa ser combatida com políticas públicas específicas.

As necessidades básicas que regem a fisiologia do organismo vivo se impõem com força quase autoritária perante as reivindicações do sensível e do simbólico, mas estão longe de extinguir a existência revolucionária dessas últimas. As festas populares seguem vivas, um legado da emoção que Milton Santos destacou (1997) ser a contribuição das classes populares do eixo sul do globo ao mundo.

Nina, gostaria que você falasse das pílulas audiovisuais e o seu processo de criação. Considero-as, do ponto de vista poético, a contribuição de maior notabilidade do nosso acervo.

L: A linguagem audiovisual da Cena Tropicáfica nasceu de um mergulho na piscina vazia. Brincadeiras à parte, lembro-me de nossas conversas antes da construção das pílulas. As nossas inquietudes foram a combustão inicial para o nascimento desse material. Considero um registro afetivo o trabalho que realizei. Fui afetada por diversas circunstâncias, e coloquei esse afeto nas pílulas.

Tentei construir um *mind-setting* com a referência audiovisual da MTV dos anos 80/90, essa linguagem de sobreposição de imagens, de cor, de ritmo, de contraste, em uma linha delineada de discurso. Não há uma linearidade na narrativa, uma dramaturgia com início, meio e fim. Tive uma preocupação das pílulas ficarem por demais aleatórias e caóticas. Me apropriei da da

velocidade que a internet insere na cognição humana. No fim, consegui uma fruição bem desenhada com esse destaque ao processo de que tanto falamos.

Com o audiovisual como meio-mensagem, utilizei os dispositivos disponíveis: câmera de celular, DSLR, o *display* de uma rolleiflex analógica, sendo filmada por uma câmera full HD, e o que estivesse ao alcance no momento dos acontecimentos. Dessa multiplicidade de texturas e múltiplas camadas, fui construindo os quadros, as nossas falas, as de Mautner sobre a amálgama, a de Gil sobre ser o que se é hoje, mas ser também tudo que já se foi. A concepção de colagem me soa elementar nesse caso.

Nessa linha, me senti livre para me apropriar de vestígios de outros produtores, de imagens/obras/vídeos da internet que reverberassem a mensagem que vibrava em nós no processo tropifágico. Devido tais elementos não terem sido costurados antes desse gesto artístico que concebi, de algum modo esse tecido de memórias, discursos, ideias e resquícios de experiências acabam por ser inaugurais e inéditos.

P: Do ponto de vista poético, uma expressão cunhada por Hélio Oiticica (1967) nos é muito cara, e desde a Fanfarra das Artes serve-me como guia. Ele afirma que os artistas deveriam se pautar pelo que ele chama de “globalização poética das artes”, uma ação para ultrapassar as fronteiras que segmentam as distintas manifestações artísticas como fenômenos, localizadas no princípio da materialidade e idealidade das obras, de seu enquadramento na concepção originária e acabada: a canção, a peça, o quadro, a poesia. No entanto, há uma teatralidade tácita na canção, uma musicalidade implícita na dança. Quando se cria a globalização poética é o próprio motivo primeiro da arte. Ao se deparar com a letra e a melodia de uma canção, o intérprete de canto, por exemplo, lida com uma textualidade existente que ultrapassa a própria música em si. Há uma dramaturgia que se desenha, um gesto que se anuncia, um corpo que se coloca. E isso está no cerne de todas as artes.

Percebo essa transdimensionalidade da linguagem e da história em suas pílulas audiovisuais, contrastando com a singeleza na construção de sua visão sobre a Cena Tropifágica. Oswald de Andrade (1970) em um ensaio chamado *Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial*, aborda o conceito de cordialidade e o sentimento de alteridade que ele atribui à cultura matriarcal nacional. Afirma ele que a alteridade não se conforma com a experiência de ser outro, e sim de ver-se o outro em si. Fiquei matutando se a arte teria algum caminho prático para a efetivação desse sentimento de alteridade, esse ver-se o outro em si.

C: Essa colocação de Oswald de Andrade é pertinente. Destaca que há um outro, próprio de si, reposicionando a diferença, menos como distinção radical do que como existência e integridade identitária.

L: Permitindo-me alusão metafórica, talvez seja a arte um dos berços dessa cultura matriarcal que Oswald reanuncia. A colonização nos afastou desse lugar.

P: Sim. Ser outro presume um padrão de referência comparado. Ver-se o outro em si, é destituir essa régua, o outro pelo outro. Costumamos ver o outro a partir da ótica da distinção, e isso embasa a existência e o reconhecimento dos sujeitos, como disse Bourdieu (2011). O outro não sou eu. Interessa-nos pensar mediações possíveis entre sujeitos de identidades tão díspares, pois estamos em um dos territórios no qual a variação dos aspectos identitários é uma realidade das mais intrínsecas das culturas mundiais. Um país crivado de raças, como disse Mário de Andrade, e de culturas, como definiu Antônio Cândido.

L: Me incomoda a exaltação à diferença. Ferracini (2016) tem uma frase que gostaria de colocar para reflexão: afirmar a diferença é ceder à norma. A exaltação ao diferente é uma espécie de cessão indulgente às hegemônias de identidade.

P: Não estamos afirmando a diferença na referência da norma, e sim, tentando articular alguma experiência humana que seja capaz de ultrapassar a norma e colocar-nos diante da alteridade como dimensão de existência e integridade identitária. A questão central é: É possível ver-se o outro em si? Como ativar, se possível for, este sentimento de alteridade? Dizemos amiúde: coloque-se no lugar do outro. Seria esse um modo de ver-se o outro em si? Projetar-se hipoteticamente para uma experiência a qual não se viveu? Penso que não há como.

Gostaria de inserir a pulsão pré-representacional do sensível na conversa. Não seria a vivência da arte, uma imbricação micro e macropolítica, capaz de acessar o intervalo ruidoso que há na construção objetiva e instável das identidades? Teria a arte alguma habilidade para promover a mediação entre as identidades de modo a aproximá-las no campo do sensível, nesse sentimento de alteridade?

Vou fazer um relato de uma vivência durante minha iniciação em palhaçaria. Lembro-me de um exercício bem simples. Após uma série de dinâmicas de exaustão física e brincadeiras lúdicas, formou-se uma fila horizontal. Uma música de fundo tocava em volume baixo, criando

uma ambiência propícia para o que viria. Estávamos no terceiro dia da iniciação. O messiê¹⁶, em frente à fila, pediu que o primeiro a sua esquerda fosse ao centro da sala, e se posicionasse diante dos demais, olhando um por um, no tempo que lhe fosse necessário. Concluída essa primeira ação, o sujeito em questão era solicitado a se aproximar da fila, e olhar diretamente nos olhos de cada um, em sequência, deixando emergir os sentimentos que por ventura aparecessem, sendo desafiado pelo messiê a não fugir do olhar do outro, ainda que algum desconforto tomasse o corpo.

Na minha vez, fiz todo o percurso na duração necessária. Tive a impressão de que alguns olhares não se deixavam desnudar, decerto por estarem receosos do que porventura transmitiriam, outros conseguia me conectar de maneira mais imediata. Desviei o olhar de alguns pelo mesmo receio de transmitir o que eu não gostaria. O contato visual propiciava a eclosão de muitos sentimentos truncados. Alegria, vergonha, medo, raiva, cumplicidade, tristeza. O espelho do outro em mim: sentimentos compartilhados no silêncio das palavras. Éramos quinze pessoas.

Difícil traduzir essa experiência para a linguagem explicativa sem soar banal, afinal, não foram as palavras o meio de vivenciar essa aproximação humana. O que destaco é que foi possível vivenciar o sentimento de alteridade em sintonia com as identidades ali manifestadas e suas singularidades. O olhar de dois homens me causou estranheza inicial, por serem mais secos e defensivos que os demais, uma carga cultural emergida e inserida mais comumente no masculino. As indicações do messiê eram ótimas para constranger o desconforto inicial, manter o contato visual, e ser cúmplice da metamorfose que os olhares apresentavam. Os dois olhares masculinos secos, deixaram de ser quando perceberam a curiosidade de outro olhar, que queria apenas estabelecer uma ponte genuína de contato humano, ultrapassada a resistência inicial. Repeti esse exercício algumas vezes em ocasiões posteriores da minha breve existência na palhaçaria. Considero-o de valor inquestionável para ser replicado em contextos e instituições sociais e pedagógicas (escolas, universidades, famílias, grupos etc.). Há um valor pedagógico na arte pela via do sensível ao qual ainda não nos atentamos.

Tenho a impressão de que posso incorrer no discurso salvacionista da arte sem perceber. Mas reforço que não intento colocar qualquer desígnio redentor na atividade e vivência da arte, e sim sua potência e possibilidade como instância de desestabilização e transformação.

¹⁶ O messiê é o condutor das experiências de palhaçaria. Um palhaço já formado que conduz outros à iniciação. Ver o ensaio Performances Carnavalescas no qual cito minha iniciação.

L: Não me parece salvacionista seu discurso. Antes desse possível juízo de valor, irão pensar que a conclusão final é uma utopia. Arte e institucionalidade não se casam fora de algumas associações disseminadas. A contemplação da beleza, o gosto, o folclore, o objeto de consumo, a “fetichização”.

Espero que o conceito em construção não induza o interlocutor a considerar que estamos ignorando questões sociais e dramas humanos, relacionados à perspectiva identitária, os preconceitos de raça, gênero, classe, religião, sexualidade etc. É delicada a desconstrução das relações de poder forjadas no campo da identidade. Uma coisa é realizar esse exercício com pessoas e adultos predispostos, em campos identitários aproximados. Outra é fazê-lo em ambientes tão diversificados e heterogêneos como os que você citou. Uma simples prática pode expor a fragilidade dessas construções sociais cristalizadas e gerar fissuras desconfortáveis. Há uma violência histórica no Brasil contra mulheres, pobres, negros, indígenas, LGBTQs, e precisamos também falar disso.

P: Sim. Estou de acordo com suas ponderações. Há um espaço de tensionamento nessas construções sociais que não são negligenciados nas pulsões do sensível. Citei o exemplo desse exercício considerando que sua experiência vai além da iniciação do palhaço. É um exercício de humanização e desobjetificação dos sujeitos. O palhaço é o que de mais humano há em nós. A orientação sarcástica e escatológica do bufão. A inclinação ingênua e crédula do augusto. A propensão autoritária e impositiva do branco. Todo ser humano possui esses traços característicos como manifestação do ser. Não por acaso que essas alegorias do palhaço podem ser percebidas na estrutura social como arquétipos frequentemente vivenciados por sujeitos localizados historicamente. Talvez por este motivo as vivências propostas em uma imersão na palhaçaria lidem de modo mais direto e cru possível com instâncias emocionais não positivas ou de recorte idealizado, pois não estão inscritas na dialética que endossa o universalismo ou a história conformada e positiva.

Penso que esse exercício descrito seja um caminho possível para se introduzir com crianças e adolescentes, fases humanas que temos maior disposição e abertura à vida e à alteridade. Não me parece possível a construção de qualquer ética sem a humanização do sujeito como passo fundante, reconhecendo essa inscrição histórica e difusa e a singularidade existencial destes.

C: Lembrei-me de uma conversa que tivemos no ônibus em direção a Niterói para casa de Alessandra Stropp. Conversamos acerca da seguinte passagem do Manifesto Antropófago: “Só me interessa o que não é meu”.

P: Sim. Não foi uma conversa muito conclusiva, como muitas que temos, mas concordamos que essa máxima de Oswald aponta alguns caminhos possíveis para nossas vivências, da ética à política: um sentido cravado na alteridade e no singular humano, uma linguagem experimental sintonizada com as influências das poéticas híbridas, e a mediação e convivência micropolítica vivenciadas nos intercâmbios culturais, em um espaço com sujeitos de distintas características identitárias para prática de arte. Essa passagem antropofágica erige na diferença um valor humano e sensível fundamental.

2.2 Conversação nº 2

*

A amálgama brasileira

Conversa transcrita, ampliada, organizada e editada entre Jorge Mautner e agentes em trânsito da Cena Tropicifágica, dentre os quais me incluo, no dia de gravação do fonograma *Revolta dos Malês*, 30/01/2012, para o acervo de conteúdos criativos *Comendo o País Tropical* (2016), composição de Rafael Pondé, no Amarelo Estúdio, em Santa Teresa, Rio de Janeiro (RJ). Este foi um dos encontros entre Jorge Mautner e agentes em trânsito da Cena Tropicifágica. O papo inicia-se quando Mautner entra no carro, por volta das 13:00h, estendendo-se até o final do dia, em torno de 19:00h. O registro da conversa foi realizado por Nina La Croix com diferentes equipamentos de filmagem. Estavam presentes ainda a comunicóloga carioca Aline Carvalho, a videomaker Alessandra Stropp, e o músico pernambucano Maurício Chiari.

Mautner: Neste momento estou fazendo o programa Oncotô¹⁷, que é uma expedição pelo Brasil a partir de uma leitura de José Bonifácio, da amálgama¹⁸. Um dos programas será em homenagem a ele, outro a Joaquim Nabuco. São sete programas no total para gravação. Nabuco foi um abolicionista pernambucano que teve por utopia o que chamo de segunda abolição, de maior capilaridade integradora dos negros “libertos” na sociedade. Bonifácio foi um paulista, ministro, tutor de Pedro II, e articulador de acontecimentos importantes da história brasileira. Chegou a ser preso e deportado durante a Primeira Constituinte, de 1824, pós-independência, por desacordo com Pedro I, que o traiu para atender os interesses da Coroa Portuguesa, não garantindo a autonomia plena do Brasil. Era um cidadão de ideias arrojadas para o seu tempo, um estadista.

A interpretação que faço do Brasil é que o mais específico de nosso país é a miscigenação, o sincretismo, dois elementos centrais e constituidores da amálgama. O Rio Grande do Sul é o

¹⁷ Oncotô foi um programa realizado por Mautner entre 2011 e 2012, transmitido pela TV Brasil, sobre a cultura e história nacional.

¹⁸ Amálgama é uma liga composta de metais usada para diversos fins, sendo o mais conhecido deles restaurar os dentes. Bonifácio (1812) utiliza esse termo como uma expressão para “denotar” a diversidade sociocultural nacional, o que confere novo sentido à palavra.

estado com a maior proporcionalidade de umbandistas e candomblecistas do país¹⁹, inclusive até que a Bahia.

Pondé: Este termo amálgama. Você o tem utilizado bastante.

M: José Bonifácio define o Brasil nestes termos, como uma amálgama. Diferentes dos outros povos e nações, nós somos a amálgama, esta amálgama tão difícil de se fazer.

Barack Obama não teria nascido se não fosse o Brasil. Sua mãe, Ann Dunham, assistiu o filme *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, baseado na peça *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes. A peça se apropria da história de um mito grego, Orfeu, e narra-lhe os dramas em forma de tragédia, situando a história nos morros cariocas. Essa iniciativa deixou Dunham fascinada com essa amálgama (América-África-Grécia), e pouco tempo depois casou-se com o filósofo queniano Barack Hussein Obama, com quem teve o filho que se tornou o primeiro presidente negro dos Estados Unidos.

Um acontecimento merece registro: o ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt veio ao Brasil²⁰ durante a difusão do termo “melting pot”, e ficou fascinado com o que viu por aqui. “Melting pot” é o nome de uma encenação operística americana, de Israel Zangwill (traduzida por algo como ‘caldeirão’), um manifesto de exaltação à integração étnica em pleno início do século 20, momento histórico de intensas disputas políticas e ideológicas, no qual, os EUA via a ascensão fulgás da Ku Klux Klan com seu projeto eugenista de superioridade racial, exaltado no filme *O Nascimento de uma Nação* (1915).

Ao chegar e ver o “melting pot” que acontecia aqui, a nossa amálgama, conhecer o nosso Marechal índio, Rondon, autor da frase “Matar nunca, morrer se preciso for”, que mostra o país em expedição, Roosevelt retorna aos Estados Unidos com a convicção que os EUA deveriam tomar o Brasil como horizonte cultural, sendo rechaçado pelo Congresso americano. Cito isto na canção *Outros Viram* (2008), parceria com Gilberto Gil. A força da amálgama brasileira é tanta, que em 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, esse atributo gerava receio nos Estados Unidos da América, de uma possível ascensão e protagonismo do Brasil no contexto regional, da América Latina, dada a tensão mundial e de hegemonia no pós-guerra. Esse incômodo foi tão evidente que o sintoma dessa situação resultou no aparecimento de uma série de cronistas superficiais, atuando na contramão dessa tendência, literalmente jogando o Brasil para baixo, subestimando nossa

¹⁹ Afirmação amparada no Censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2010.

²⁰ O ex-presidente norte-americano esteve no Brasil entre os anos 1913-1914 na *Expedição Roosevelt-Rondon*, na qual o primeiro realizou pesquisa e coleta de fauna e flora na Região Amazônica.

capacidade de obter algum tipo de destaque nos debates regionais e globais. Havia também o medo da implantação do socialismo que fomentava as atividades desses cronistas.

Temos uma quantidade inúmera de minerais, biomas, aquíferos, bacias, recursos naturais. Algo incomum para a maioria dos demais países.

P: E essa amálgama atualmente?

M: Atualmente a amálgama culmina com a gestão de Gilberto Gil no Ministério da Cultura, o legado de impacto, os Pontos de Cultura, o olhar para as Artes, contribuições que têm por antepassadas a Antropofagia, de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, e outros, afirmando o país em tom de fúria, no estilo oswaldiano, e a própria Tropicália, que emerge com a plenitude na vivência dessa realidade amalgamada. Neste terreno comum podemos citar ainda o Teatro Oficina, Zé Celso, Cacilda Becker, e tantos outros. A ecologia, a potência amazônica, tão bem cultivada pelos indígenas, tudo isso é a amálgama tão singular desse espaço-tempo no globo terrestre, que fez Stefan Zweig, autor de *Brasil - O País do Futuro* (1941), revelar ao mundo a importância da experiência brasileira para o futuro da civilização.

Há um ano e meio indígenas mostraram a antropólogos canais de navegação fluvial secos, e sistemas arcaicos de irrigação no Alto do Xingu, profundo da Selva Amazônica, o que revela que a diversidade de ecossistemas que a floresta tem hoje, deve-se também à atuação dos indígenas e seus ancestrais nesses territórios recônditos, premissa que foi por um tempo ocultada pela versão oficial da ciência, na qual a diversidade da Amazônia resulta apenas do “intercâmbio” de vegetações com outros biomas, pelas raízes. Essa visão de que o índio é preguiçoso, é derivada da noção produtivista e utilitarista da ação humana. Os índios são proto e pré-razão. Precursores do wu-wei. Sua cultura ancestral de um modo geral, as diversas etnias que habitam e já habitaram o mundo, ainda que não reconhecidas oficialmente como indígenas, desdobraram-se no que se configurou o Taoísmo, a cultura que há na Ásia, na China, na Índia, no Oriente.

Na música, os cronistas superficiais a contar do período do pós-segunda guerra, exaltaram apenas a bossa nova, por conta de sua “estilização” do samba. Não havia diálogo entre um criador como Jorge Ben Jor e os músicos da bossa nova, ou entre Nelson Cavaquinhos e estes. O racismo fazia com que isso acontecesse. Era tudo muito segmentado. Aí vem a Tropicália e arrebenta com a segregação desses nichos, põe essas fronteiras abaixo, com uma musicalidade ousada, hibridizada e cosmopolita. A Bahia, sempre tão forte. Ainda assim, uma parte da intelligentsia nacional jogava baldes de água fria nesse sentimento coletivo de autodescoberta e realização,

alimentada pela sujeição evidente do país ao eixo Norte, especificamente aos Estados Unidos, em meio à ditadura militar.

O Romantismo na Europa nasce com forte influência brasileira. Foi o modo de vida dos índios nativos que inspirou obras e conceitos de pensadores como Rousseau, Montaigne e Voltaire, vide a ideia de “bom-selvagem”, do primeiro. No Brasil, o Romantismo já nasce como uma louvação aos indígenas, com a obra *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes.

A amálgama é quântica, une elementos contraditórios, culturas antagônicas, e as infundáveis oposições existentes, realizando um quarto movimento que não é a tese, antítese, e nem a síntese, e sim de dialética oculta. São vários elementos que se combinam, ao tempo que são mesmos diferentes, mantêm as qualidades, e, no entanto, se misturam. Essa dubiedade e duplicidade é como o elétron no mundo atômico, passa pela cavidade uma vez, mas na verdade passa três, não passa nenhuma, e já passou.

Reinterpretação, elementos díspares combinados, contradição, ambiguidade. Esse é o Brasil.

Somos um gigante que esteve invisível. O país com a maior quantidade de água doce do mundo (12%). Mais de 90% do nióbio estão em reservas brasileiras, mineral utilizado na indústria de alta tecnologia em todo o planeta. O lugar de maiores aquíferos que se tem notícias, o Guarani, o Alter do Chão. A China tem o deserto de Gobi, um deserto implacável para o solo de lá. A ciência tem tentado transformar água do mar em água potável e não consegue. Fica salobra. Dá apenas pra irrigar alguns poucos cereais, e ainda sim com limitação. Temos águas abundantes aqui à disposição.

Nunca houve uma nação de navegantes, tão pequenina, que, ao receber os templários, se tornou tão informada sobre os segredos das culturas antigas, os conhecimentos místicos e alquímicos da humanidade. Os cavaleiros da Idade Média chegaram em Portugal na condição de perseguidos, após a dissolução formal (1312) da *Ordem dos Templários* pelo pontífice Clemente 5°. Portugal era um nanico diante do Império da Espanha. Pedro Álvares Cabral era um templário.

O Brasil também tem influência oriental. As caravelas faziam o percurso Portugal-Brasil-Índia nos primeiros anos de chegada dos portugueses, no início do século 16, pois a Coroa Portuguesa tinha negócios em Calicute. Gilberto Freyre escreveu um livro chamado *China Tropical*, que traz luz a essa influência pouco ressaltada em nossa formação, os orientalismos dos hábitos locais, como o uso do leque e do chapéu de sol.

P: A música brasileira tem casos de amálgama?

M: O frevo tem seu nascimento em parte devido às práticas de bandas militares durante a Guerra do Paraguai²¹. Enquanto as tropas paraguaias de influência prussiana executavam de modo mais quadrado suas rítmicas, as tropas brasileiras tinham uma malemolência específica como modo musical. Durante essa guerra, músicos dos dois lados tocavam em combate, sendo a música uma espécie de toque e cessar-fogo contínuo. A interação dessas duas rítmicas desaguou no aparecimento do frevo pouco tempo depois.

Carvalho: A arte modifica a política e a política modifica a arte.

M: Sim. De maneira simultânea. Veja o maracatu rural, de baque solto, que nasce logo após a Proclamação da República. Quem me contou essa história foi o professor Severino Vicente da Silva. Havia apenas o maracatu de baque virado, no litoral de Recife. Mulato não podia entrar, índio também não, branco então, nem pensar. Era o rigor advindo da tradição. Ao nos tornarmos uma República, aparece no interior de Pernambuco o maracatu de baque solto, livre, como desejava o povo daquele local. Pela primeira vez entra o índio guerreiro, outras etnias. A Proclamação da República faz nascer o maracatu de baque solto. Conversando depois com esse professor descobrimos nossas diferenças. Na mesma época em que viveu José Bonifácio, viveu também Frei Caneca, um religioso e revolucionário pernambucano. No debate político, Caneca e Bonifácio discordavam sobre a autonomia dos Estados. Caneca a defendia como nos EUA, antes da guerra civil, uma autonomia ampla e significativa, e Bonifácio uma autonomia com devida limitação, submetida a um pacto federativo. Visões distintas são comuns em um país de dimensões continentais igual ao Brasil. Antigamente sentenciávamos o diferente à morte, veja o caso do próprio Caneca, que, por “incitação” à Revolução Pernambucana (1817), acabou morto por fuzilamento. Hoje o convívio tem de ser exercitado dentro de certas regras, de norte humano.

P: Quais proximidades culturais você vê entre a Bahia e o Rio de Janeiro?

M: A principal sem dúvida é a cultura afro-brasileira, que têm em ambos seus pilares de sustentação maior. A ocupação maciça dos escravizados “libertos” no pós-Abolição e dos sobreviventes e suas famílias no pós-Guerra de Canudos, nos locais os quais vieram a se chamar de favela, no Rio de Janeiro, desemboca na vinda de Mães de Santo baianas para proporcionar

²¹ Conflito armado internacional ocorrido entre os anos de 1864 e 1870, entre o Paraguai, o Uruguai, a Argentina, e o Brasil, de motivação econômica e política, ocasionado por desentendimentos ligados à fronteiras entre os países, liberdade de navegação nos rios platinos, disputa pelo poder por parte de “facções locais”, dentre outros.

amparo espiritual necessário aos seus filhos. O candomblé é um movimento religioso-político. Como tem de ser. As escolas de samba cariocas têm a Ala das Baianas.

Lacroix: O debate sobre o nascimento do samba parece um pouco despropositado, não? Bahia, Rio de Janeiro.

M: Tem Bahia, tem Rio de Janeiro. Os índios brasileiros já tinham a experiência de algo originário do samba em suas festas, ritos, e ocasiões especiais. O samba no Brasil pode ter origem indígena²², ainda antes da chegada dos negros escravizados em terras brasileiras. Gilberto Gil esteve em uma tribo indígena, *Jamaik*, da Jamaica, e encontrou a palavra “samba” como termo que significa “dança de roda”. Tem o semba, ritmo angolano, tem a percussão, eixo central do samba brasileiro como é hoje. Outro exemplo claro da amálgama que somos.

Muito da cultura indígena foi tolhida pelos jesuítas na proposta de conversão ao cristianismo, no contexto de Contrarreforma e Colonização. Os jesuítas conseguiram acabar com a antropofagia por duas gerações de índios, através da música, do violão (ainda como viola), que eles utilizavam para catequese. Os índios tinham na música um dos principais fins para caça e comunicação com a natureza. Os curumins aprendiam os piados de cada pássaro para saber quando havia perigo por perto, aprendiam a tocar flauta desde cedo. O tempo todo é a emoção da poesia oral transmitida. A poesia oral é um cântico, mesmo que não seja inteiramente cantada, tem sonoridade própria e várias interpretações possíveis. É complexa e cheia de significados. Se tentávamos imitar outras músicas, sobretudo a americana nos últimos anos, hoje em dia você vai nos Pontos de Cultura espalhados pelo Brasil, dos lugares mais interioranos do país, como no Amazonas, as crianças, ainda com influência da música estrangeira, tem a música brasileira como determinante.

No *Maracatu Estrela de Ouro*, entidade com a qual desenvolvemos um trabalho de gravação como Pontão de Cultura, em Nazaré da Mata (PE), área onde se situavam antigos engenhos, muitos de nossos músicos eram ex-cortadores de cana. Enquanto trabalhávamos e para atrair o interesse imediato deles, Nelson Jacobina disse certa vez: “Aqui não tem um tema do Popeye”? Foi desse primeiro estímulo em diante que começamos a injetar e relembrar mutuamente temas e sonoridades brasileiras.

P: Darcy Ribeiro (1988) disse que não há melhor lugar do mundo pra se fazer um país do que aqui.

²² A premissa na qual o samba pode ter origem indígena no território brasileiro foi e é pesquisada por intelectuais como Sílvio Romero, Sílvio Salema, Batista Siqueira, Bernardo Alves, e outros.

M: Brasília foi feita com esse fervor, de entre outras figuras, Darcy.

P: Durante o Festival da Cultura Digital, em dezembro (2011) você falou dos neurônios, da Neurociência e suas descobertas espetaculares.

M: De acordo com o candomblé nós temos três “cabeças”. Além da ciência chegar à premissa que temos neurônios em outras partes do corpo, e não apenas no cérebro, encontrou um tipo categorizado como “genes saltitantes”, os transposons, esses, na região cerebral. Uma das mais recentes descobertas da Neurociência é de que as interações culturais geracionais são assimiladas e transformadas em biológicas, na comunicação neuronal irradiada pela mobilidade e emissão de luz dos “genes saltitantes”.

P: Esse dado demonstra total interligação entre o que chamamos de Natureza e Cultura, separadas radicalmente pela Ciência Moderna. Boaventura de Sousa Santos (1987) afirma que essa dicotomia foi criada para orientar o método que embasa esse modelo de ciência, e dotar-lhe de fundamento epistemológico para sustentação do mecanicismo e das ideias de causa e lei/teoria geral.

M: Todos os fatos inéditos e novos acontecidos após a criação de vínculos mais profundos entre duas pessoas, sejam de espanto, de perigo, ou de qualquer outra ordem, são transmitidos por este tipo neuronal. Antes mesmo de talhar em pedras, da tradição oral e escrita, a comunicação entre a humanidade e a transmissão de estímulos entre as gerações é fruto dessa atividade de neurônios especiais. A interconexão entre eles estabelece comunicações intergeracionais. É a comunicação da emoção. A informação só se registra no cérebro através das sinapses neuronais se “banhada em emoção”. Essa pálida ideia que temos atualmente de inteligência emocional, na verdade é o vulcão de emoção que opera na cabeça e no coração das pessoas desde sempre.

C: De fato, no campo da Cultura, não há como perfazer proposições e ações sem a afetividade como fundamento. Este é um princípio inegociável ligado às áreas correspondentes deste campo do conhecimento.

M: Pois é. Um adendo curioso: Quando se propõe que o Bolsa Família chegue aos beneficiários por intermédio da mãe, é um aspecto que leva em consideração o princípio do Matriarcado, tão defendido por Oswald de Andrade na sua leitura de Brasil. Com este fator pressupõe-se que o dinheiro será investido onde precisa. As mulheres são importantíssimas para a história do nosso

país, vide algumas delas que chegaram a ocupar cargos similares ao que hoje é o de governador(a)²³ durante as Capitânicas Hereditárias.

C: Mautner, sobre o debate do direito autoral, há uma corrente que defende maior autonomia para que o autor possa decidir como deseja licenciar sua obra, através do *Creative Commons*, sem que isso implique abdicar da autoria, sendo esse o interesse do autor.

M: Sim. Esse é um debate muito atual. Sou sensível ao assunto, tanto na medida da proposição de um modelo alternativo de licenciamento, como também com a questão do autor e sua subsistência básica. Uma parte dos envolvidos no debate, de tendência mais nacionalista, afirma que o CC (*Creative Commons*) atenta contra a soberania nacional, por ter sido inventado nos EUA. Não estou de acordo com essa visão. Não podemos partir do princípio de que qualquer ideia norte-americana seja em si uma ameaça a nossa soberania. O *Creative Commons* é o melhor deles. Este é um tema de difícil consenso. A mudança repentina de direção²⁴ do Ministério da Cultura é para demarcar um entendimento diferente do direito autoral. Esse movimento indica que o debate do CC pode voltar com mais força lá na frente. O próprio Gil fala em restituir a gestão da obra ao autor, uma possibilidade garantida pelo CC.

P: São interesses conflitantes. Gravadoras, editoras, associações, ECAD, autores. Negociação difícil e lenta.

C: Em certa medida é compreensível a reação da nova gestão do Ministério da Cultura. As coisas, as pessoas, as gerações têm seu tempo. A institucionalidade então, um tempo ainda maior. Hoje com a questão da Cultura Digital, da tecnologia, um dado novo entra em campo, e um processo cultural começa a operar. É preciso respeitar o andamento dele e agir de acordo com o que você mesmo já expôs quando se referiu à desobediência civil e internet.

M: Os direitos humanos incluem como norte a desobediência civil, construtiva e propositiva. Jesus de Nazaré foi o fundador dos direitos humanos. É só ler o *Sermão da Montanha*. Hannah Arendt, que era atéia, reconhece que Jesus, de modo inédito, descobre o papel do perdão nos “negócios humanos”. Ela, assim como eu, distingue o Jesus de Nazaré, histórico, e Jesus Cristo, o Messias.

²³ A procuradora Ana Pimentel, a viúva Isabel de Gamboa, e a condessa Mariana de Souza da Guerra, governaram, as duas primeiras, a capitania de São Vicente, e a última, a de Santo Amaro. ANDRADE, Wilma Therezinha Fernandes, **A Tribuna**, 2013. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/sv/svh011b.htm>> Acesso em: 26 de maio de 2018.

²⁴ Uma das primeiras ações da gestão de Ana de Hollanda (2011-2012) no comando do Ministério da Cultura foi a retirada do selo de Creative Commons do sítio do órgão, o que demarcou seu afastamento da política anterior adotada pela gestão de Gilberto Gil (2003-2008) e Juca Ferreira (2008-2011).

Enquanto as religiões estavam debruçadas sobre a questão da morte, Jesus de Nazaré preocupava-se com a vida, com o sopro do nascimento, com a chegada das crianças.

A Grécia “solidificou” a democracia através da ágora, do teatro, porém havia pessoas escravizadas e limitações na participação política de vários grupos. Não havia de fato a experiência da democracia. A nossa visão do Humanismo é puro *Sermão da Montanha*. Jesus de Nazaré praticou de um jeito muito peculiar a desobediência civil, que é um dos eixos cruciais dos direitos humanos. Essa desobediência articulada à internet conflagra ações necessárias para nossa contínua emancipação como civilização.

P: Principalmente nos países do eixo sul. A natureza da internet e seu caráter descentralizador e contra hegemônico de informação é uma realidade nova para as sociedades. As pessoas fazem *download* de música pela internet, por exemplo, seja um ato considerado pirataria ou não. A ilegalidade ou o aspecto moral não as impedem de piratear.

C: A internet proporciona uma conexão global, aproxima ideias e pessoas que outrora teriam dificuldade imensa de se comunicar de maneira conectada. Até tínhamos ideias conectadas, mas nos comunicávamos dentro de um certo limite. Esse ponto, modifica de modo inédito relações sociais em escala global, instaurando velocidade nos acontecimentos e na sua difusão.

P: Milton Santos (2017) afirma que o mundo é regido pela violência do dinheiro e a violência da informação, controlados pelos centros hegemônicos de poder, que estabelecem as diretrizes do globalitarismo em voga. A internet pode ser um elemento central no processo classificado por Santos de nova globalização possível, no sentido de abrigar e difundir informações que não estariam ao alcance da humanidade por outro meio, em contrapartida é um espaço de tensionamento constante.

M: Importante que a meninada hoje esteja acessando a rede, em contato com a arte brasileira, as crianças e jovens vinculados aos Pontos de Cultura, um programa aplaudido no mundo inteiro, reconhecido como pioneiro e avançado para a área. Viajei para muitos lugares e vi de perto esse reconhecimento. É um caminho de redescoberta do país, ainda maior que o feito do Marechal Rondon, com suas expedições no vasto território para adentrar o Brasil profundo.

C: Eles funcionam em redes, diminuindo custos, facilitando processos, gerando renda e trabalho, além de aglutinar afetividades.

M: Sim. Exato.

C: Temos nos debruçado sobre a questão do processo, que consideramos mais importante que o produto, pois dentre outras coisas incluí a afetividade como disparador. Ter a diferença como horizonte e metodologia. Ter você, os meninos da Babilônia, o Edson Big, do Turano, a poesia do Galvão, os músicos da Bahia, transitando pela Cena Tropifágica. O conceito tropifagia tem proximidade simbiótica com a amálgama. O que intitulamos “*comer o país tropical*” é a atualização e o deslocamento epistemológico do ato simbólico antropofágico para o momento contemporâneo que vivemos.

P: Nesse cenário tão de início do século 21.

C: Quando pensamos nesse nome, *tropifagia*, sentimos um pouco de preocupação de nos atermos a Antropofagia e a Tropicália. Falou-se até que o nome seria uma mistura de ambos, o que não é verdadeiro. Há um discurso saudosista e disciplinador hoje em dia, de que “já não se faz mais cultura como antigamente”, que “os jovens não se engajam como antes”. Não estamos de acordo com essas afirmações. Temos como referências esses dois “movimentos” citados, entretanto, os contextos são distintos. Nosso intuito não é compararmo-nos a estes pilares da cultura brasileira, os dois guiam-nos como horizontes almejados, como uma memória coletiva comum que desejamos reinventar e prosseguir. A palavra tropifagia compartilha do mesmo campo afetivo e simbólico, porém, carrega conjuntura singular e significação semântica própria. O que gostaríamos de mostrar é que os jovens continuam atentos e formulando a respeito do Brasil.

A fundação da Cena Tropifágica há cerca de um ano atrás, deu-se por conta de uma dissidência interna na União Nacional dos Estudantes (UNE) sobre a Bienal de Cultura que aconteceria aqui no Rio de Janeiro, em janeiro passado. Eu, Thiago, Cássia e Alessandra integrávamos o Circuito Universitário de Cultura de Arte, Pontão de Cultura da UNE, responsável por organizar a Bienal e articular os Cucas locais. Estava tudo caminhando para o tema girar em torno da questão do digital e do popular, das intersecções culturais desdobradas por esse mote, sendo na última hora modificado, sem diálogo, para “*Brasil no estandarte, o samba é meu combate*”. Não concordamos com o processo, não por desconhecer ou não saudar a importância do samba, e sim, por considerar que a mudança, além de vertical, culminou com a perda da oportunidade de debater algo com maior relevância e particularidade atual.

Durante a pré-produção da Bienal, como integrantes da equipe executiva conversamos e entrevistamos longamente Gilberto Gil, na *Gegê Produções*, durante uma tarde de pré-primavera. Observo que havia duas intenções diferentes, e isso ficou claro durante a conversa. Um evocava a

política dura, a articulação institucional, a visão objetiva da cultura, e os marcos legais alcançados na gestão Gil no Ministério da Cultura. Outro puxava a linha da invenção artística, da inovação como meio de mudanças estruturais, na estetização da política, no elemento digital. Fazíamos parte do segundo grupo, e saímos cheios de ideias “perigosas” sobre o que seria essa tropifagia.

M: Que maravilha! É a Bahia própria, não é? Música, teatro, poesia visceral. A amálgama, os neurônios saltitantes. Todas essas coisas. Mía Couto disse certa vez que na época de Salazar, os escritores moçambicanos passavam de mão em mão, secretamente, os livros de Jorge Amado. Suponho que parte da visão deles de liberdade e futuro era a Bahia. A Bahia é o umbigo do Brasil. É muito estimulante ver jovens pensando o país. A arte brasileira tem a amálgama muito forte, até Graciliano Ramos, o mais realista, José Lins do Rego, Augusto dos Anjos, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, este último então, monumento da amálgama, inspirado pela mística pré-fenomenológica de Jacob Böhme. Oswald de Andrade faz seu caminho na literatura em sentido profético, furioso como Dostoiévski, sentimento similar ao que ascende com o pan-eslavismo, uma espécie de “raiva” das outras culturas. A amálgama é pacifista, porém, compreende o caminho de Oswald, como resposta em consonância com o seu temperamento e tempo histórico vivido. A amálgama é do campo da alquimia, que deseja transformar as coisas em ouro, desde o Califado de Abássida. É místico.

P: Neste momento estamos criando conteúdos artísticos em multilinguagem. Música, vídeo, poesia, fotografia. Essa canção Revolta dos Malês, que terá sua participação, conta a história de etnias negras muçulmanas que se rebelaram no século 19, na Bahia. A amálgama está presente no arranjo concebido de maneira coletiva. Seu violino de discreto acento árabe, a distorção da guitarra, o forte elemento percussivo, a minha voz, a de Karla da Silva, as células vocais finais.

C: Muito nos tem inspirado este processo criativo. Vivemos cem anos nos últimos dez. *Primavera Árabe, Occupy Wall Street, 15-M*. O mundo está em ebulição.

M: O Brasil há de ser o cerne da civilização se a intenção for a continuidade da espécie humana. Precisamos investir em Cultura. Um percentual significativo do Produto Interno Bruto (PIB). Também em instrução e formação técnica para nossa gente. Temos que adotar uma política ambiental sustentável, de redução do desmatamento, de produção de novas fontes de energia, para mostrar ao mundo novos caminhos possíveis.

P: Penso também que é necessário uma maior experiência com as artes nas escolas, em todo ensino básico e médio, não apenas como instrumento de aprendizagem técnica ou de contextualização

histórica, e sim como ferramenta de expressividade e manifestação da sensibilidade, para desde cedo ser dado à pessoa humana a possibilidade de criar e experimentar o sensível, sem repressão desse canal de contato com o mundo. Precisamos sobrepujar o excesso de racionalismo na Produção de Conhecimento que nos legou a Ciência Moderna.

M: A nossa cultura é exuberante, a despeito do que se faça para tentar miná-la. O norueguês neonazista Breivik, escreveu uma carta há pouco, na qual cita nominalmente o Brasil, chamado de inimigo das sociedades que almejam a “unidade”, como a Noruega. Este trecho critica a miscigenação e a mistura racial identificadas como “problemas” centrais do mundo. O Brasil é o único país citado nesse caso. Penso que a brasilificação do mundo precisa começar. Tem uns que lamentam, outros que exaltam. Ou o mundo se brasilifica ou vira nazista. O maior pensador hindu recente, Rabindranath Tagore, profetizou: a civilização superior do amor nascerá no Brasil.

Foto 1: Registro do dia de gravação da faixa Revolta dos Malês



Fonte: Página Cena Tropicáfica Facebook, 2011

SEÇÃO 3

ENSAIOS MEMORIAIS

3.1 Fanfarra, Favela e Sertão

*

Adorava banhar-me no mar de Ipanema de onde olhava fascinado o Morro Dois Irmãos e parte do Morro do Vidigal. O contato com a água salgada e mais gelada que o comum de minha cidade natal, Salvador, era sempre sucedida de um impacto agudo, para então provar do deleite das imagens imponentes das formações rochosas da “Cidade Maravilhosa”²⁵. Fosse dia ou noite, os dois primeiros anos de minha morada no Rio, entre 2010 e 2012, tinha esse hábito reiterado de ir à praia. Lembro-me de um dia logo de minha chegada de mudança, que celebrávamos o êxito da pré-produção da sétima Bienal da UNE, a minha sincera alegria diante de um esplêndido luau à beira-mar, envolto na atmosfera de estribilho irradiante das luzes acesas das casas dos espaços populares no entorno, os quais viria conhecer com maior intimidade no ano seguinte.

Dois aspectos relacionados à geografia física e humana distinguem o Rio de Janeiro das demais capitais brasileiras: o cenário urbano e os monumentos e construções erguidas nas proximidades do litoral da Baía de Guanabara, históricos e turísticos, descritos nos versos de *Samba do Avião* (1962), de Tom Jobim, e *Cassino da Urca* [entre 1933 e 1946], de Cartola, e as interações imbricadas e cadentes entre morro e asfalto no desenho paisagístico citadino, e de seus moradores movimentando-se na habitual cotidianidade dos dias, do Leme/Babilônia/Chapéu Mangueira às imediações do Vidigal/Gávea/Rocinha.

²⁵ O Rio de Janeiro vive um momento atual de completo abandono pelo Poder Público, pela falta de projeto macropolítico e o derretimento de suas últimas lideranças eleitas envolvidas em escândalos de toda ordem. A cidade ressenha-se por acontecimentos como o assassinato de Marielle Franco, a prisão e investigação contra seus últimos governadores e legisladores (Sérgio Cabral, Jorge Picciani, Anthony Garotinho etc.), e a violência urbana e a repressão que atinge diferentes estratos de sua população.

Antônio Cândido (2000) situa diferenças constitutivas entre três estilos com vista à existência da palavra como representação e significação da natureza no texto literário, ao sentido poético-estético remetido pela articulação semiológica das orações. No Barroco, a palavra ultrapassa a natureza sobrepondo-lhe formas pela supressão das formas próprias desta, no romantismo, fica aquém, pela incapacidade da palavra de expressar a natureza em algum modo de totalidade objetiva, apenas fragmentária, e no classicismo, a palavra torna-se equivalente à natureza pela tradução objetiva do mundo das formas naturais. Em analogia, diria que Salvador é barroca, o Rio de Janeiro, romântica, e São Paulo, clássica. A primeira pelo que carrega de importância histórica e cultural na genealogia do panteão discursivo e narrativo do imaginário nacional, adiante a suntuosidade de seus cultos e das edificações religiosas, o sincretismo de sua gente, ressaltando-se ademais o caráter opulento e vexatório de suas contradições sociais, fato atemporal denunciado pelo poeta barroco Gregório de Mattos, de vocabulário exuberante e hiperbólico, sintomático como na poesia *Triste Bahia* [17-]. Aquela pelo desaguar e sucessiva fricção de nossa criatividade poética, que reincidentemente silencia à aproximação das palavras de um sentido magnânimo e único, dada sua grandiloquência lírica violenta e sua instintiva e bruta beleza, e esta pela sobriedade formal e tendência especulativa de ordem pragmática, imbuídas de acento mercantil, e de toda sorte de ausências “prolixistas” em busca da coerência mínima e última dos acordos, das transações e das exatidões da eficiência tecnicista.

A distinção comparativa entre os três grandes centros urbanos é o preâmbulo do Brasil em seus agrupamentos regionais seletivos, de diversidade barroca, romântica, e neoclássica, espalhadas, que, no decorrer do tempo dilataram os intervalos e as disposições culturais históricas e simbólicas, não mais determinadas apenas pela direta proporcionalidade e localização cartográfica relativa entre os estados, apartados em regiões, mas, às suas características territoriais singulares, aos complexos deslocamentos humanos migratórios, aos interesses sazonais da elite política e econômica conjuntural periódica, entre outros fatores.

Vitória da Conquista e Cachoeira são exemplos de cidades que tuteladas sobre a mesma fronteira de um estado comum, não comungam das mesmíssimas tradições e costumes culturais, sobremaneira pelo aspecto interiorano e litorâneo distintivo de suas terras, que molda significativa parte de seus hábitos culturais. Durante um quinto de século, a Bahia fez parte da chamada Região Leste, dividindo com Sergipe, Minas Gerais, Rio de Janeiro, e Espírito Santo, o estatuto de região comum, estados com os quais pactua semelhanças culturais de substância equiparativa com os da

atual chamada Região Nordeste, a qual faz parte desde o fim da década de 60, junto com Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão. Afora as querelas do bairrismo ou do preconceito que incidem nos debates acalorados acerca da cultura brasileira em geral, de natureza torpe e enviesada, discordâncias de perspectivas coloca-nos diante da premissa que somos um país de nenhuma uniformidade, de difícil sujeição aos sistemas exatos, lógicos, cartesianos, com variantes heterogêneas e complexas.

Nos dois anos e meio anteriores à migração transitória para o Rio de Janeiro, participei ativamente da *Fanfarra das Artes* (2008-2010), em Salvador, composta por mim e estudantes universitários dos cursos de arte (Teatro, Música, Dança e Belas Artes) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A Fanfarra foi uma iniciativa de ocupações criativas nos campi universitários, e intervenções artísticas de multilinguagem, com traços de *happening* e *performance*²⁶, que realizava apresentações com forte componente de improviso²⁷ e “bricolage” (justaposição dramaturgica de trabalhos autorais interconectados), além de um acontecimento singular na história dos envolvidos.

Essa prática de dois anos e meio teve papel crucial na concepção projetada para a Cena Tropicifágica: o tópico da multilinguagem, a desconstrução e experimentação da forma artística, o intercâmbio e encontro de distintos criadores, a estrutura indiciária desierarquizada, e a colaboração e o processo como metodologia. Com a Fanfarra, conheci Belém e o Rio de Janeiro, esta última antes da migração transitória, na condição de ministrante da oficina *Arte Psicodélica* (2007), na UFRJ, ao lado de João Weber, Estevam Dantas, e João Meirelles, e proponente do *Atuar Música* (2008), e da *Jam* (2008), na UFPA, nas respectivas edições de número onze²⁸ e doze²⁹ do

²⁶ Em *Performance como Linguagem* (2007), Renato Cohen traça uma genealogia da performance precipuamente e do happening, como formas cênico-artísticas de ontologia crítica à natureza do real e outros postulados: o cânone estético elitista, os modelos poéticos convencionais, e os espaços tradicionais de difusão da arte (teatro, museus, galerias), na afirmação umbilical dos princípios de aproximação entre arte e vida, o rito e o prazer como processo, a cotidianização dos elementos expressivos e constitutivos da linguagem, e a intenção e o discurso do “artista-criador”. p.37-46

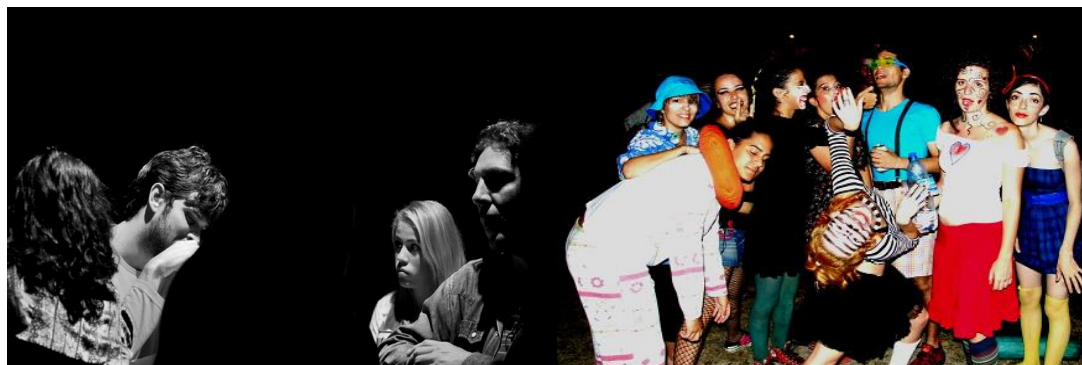
²⁷ A intervenção *Jam* realizada em conjunto com as criadoras Mab Cardoso e Catarina Veiga, discentes de Dança da UFBA à época, apresentada no Encontro Nacional dos Estudantes de Arte (2008), no Festival internacional de Artes Cênicas da Bahia (2009), na Ocupação dos Malabares Mágicos na Praça Pau Brasil (2010), constituiu-se central na proposta de formato das intervenções da Fanfarra das Artes. Na *Jam* (2008), nos situávamos no espaço cênico vendados, ao passo que os músicos da Fanfarra propunham improvisações sonoras em jam session. Os movimentos dos corpos performáticos interagiam mutuamente com a dinâmica executada pelos instrumentistas de sopro, cordas e percussão, geralmente de ordem ascendente, com ocasiões de intensa quebra rítmica de ápice ou contraponto à mudança de estado desses corpos.

²⁸ Tema do 11º Enearte (UFRJ - 2007) - *Entre o Poético e o Explícito: Discutindo Preconceitos*

²⁹ Tema do 12º Enearte (UFPA - 2008) - *Intervenções Múltiplas: Arte e Cidade na Cena Contemporânea*

Encontro Nacional dos Estudantes de Arte (ENEARTE). As duas viagens de ônibus duraram trinta e quarenta e oito horas para os respectivos destinos, atravessando boa parte do tempo o interior baiano e sua extensão privilegiada na superfície brasileira.

Foto 2: Atuar Música e Fanfarra das Artes/MIL ³⁰ Foto 3: Parte da delegação da Bahia - 12º Enearte



Fonte: Alex Oliveira, Flickr, 2010. Teatro Vila Velha. Fonte: Acervo Pessoal João Mattos, 2008. UFPA

Tenho memórias vivazes e engenhosas da ida para o Pará: o pernoite em Rajada (PE), no posto de gasolina na beira da estrada, sentado com amigos no banco que guarnecia o acostamento, cúmplice dos parques caminhões e carros que seguiam viagem velocidade adentro na madrugada; a passagem em trânsito, ao meio dia, por uma das cidades mais quentes do Brasil, Picos (PI), no semiárido nordestino, com sensação térmica em torno dos 40 graus, momento em que os poros humanos transpiraram estirados nas poltronas pelo descostume da exaustão solar e do calor arfante do sertão, tempo esse que passei a olhar da janela e encarar a vegetação sertaneja; *O Atuar Música* ³¹, em noite inspirada e telúrica, às margens do rio Guamá, com repertório misto de canções como *Coisas naturais* (2008), e *A imensidão* (2008), de João Weber, e versões jazzísticas e populares de músicas como *Futuros Amantes* (1993), de Chico Buarque, *Esotérico* (1982), de Gilberto Gil, e *Água de Beber* (1963), de Tom e Vinícius (com aceleração de andamento ao final); a armação de palafitas que chamávamos de Ilha da Fantasia, do outro lado do rio Guamá, lugar ermo com denso florestamento amazônico, onde pernoitamos com barracas montadas lado a lado no pequeno deque improvisado; a diversidade de mantimentos e iguarias do tradicional e central Ver-o-Peso, um

³⁰ O Momento de Improviso Livre (MIL) consistia na leitura improvisada de texto poético, em mesa comum com o público, na ocasião da foto, o poema *Metade*, de Oswald Montenegro, em conjunto com células musicais improvisadas por Daniel Neto (sanfona), Ivan Sacerdote (clarineta), João Weber (violão), e Jorge Weber (percussão).

³¹ *O Atuar Música* (2008) é o meu primeiro projeto profissional em formato de show cênico-musical, concebido ao lado do músico João Weber, com o objetivo de pesquisar e explorar o campo interdisciplinar, entre a música e as artes cênicas, da função e desempenho do cantor-intérprete. Formação instrumental e de apoio dessa apresentação no ENEARTE do Pará: João Weber (violão), Danilo Figueiredo (baixo), Ivan Sacerdote (clarineta), Estevam Dantas (escaleta), Fabrício Dalla Vecchia (trombone) Pedro Vieira e Ana Luisa Barral (percussão).

mercado que evidencia a cultura cabocla de raiz acentuada daquela localidade (RIBEIRO, 1985); e a parada na volta de viagem, às margens do Rio São Francisco, próximo a Juazeiro, onde nos banhamos em suas águas doces.

Viajamos em número aproximado de quarenta pessoas, quase todas estudantes da Universidade Federal da Bahia. Dividimo-nos em dois grupos, em salas de aula sem cadeiras, onde dormíamos em barracas e/ou colchões bem finos, próprios para acampamento, em clima comunitário e solidário, plenos por partilhar de uma juventude irrequieta e criativa. Apresentamos a Jam duas vezes, concebida através de vivências e experimentos específicos, o mais importante destes no apartamento de Rafael Topázio, próximo a Escola de Teatro, no bairro do Canela, onde permanecemos quatro horas vendados interagindo na lida cotidiana com estímulos sensoriais³², vivendo como se não enxergar fosse o modo contínuo de estar no mundo. A primeira apresentação foi para um grupo de estudantes alagoanos, mineiros e curitibanos, nas imediações da Biblioteca Central da universidade paraense, e a segunda na Praça do Relógio, centro de Belém, no momento em que transeuntes belenenses seguiam o fluxo costumeiro pós-almoço de suas rotinas.

Os encontros estudantis são excelentes oportunidades de intercâmbio cultural e vivência universitária, pelo baixo custo e apoio logístico fornecido pelas instituições de ensino na graduação. A edição seguinte do Enearte aconteceu em Salvador, em 2009, com um grande acampamento no Centro de Educação Física e Esporte (CEFE) da UFBA. Cerca de mil discentes inscreveram-se para participar das ações previstas, e a Fanfarra das Artes foi uma das apoiadoras do décimo-terceiro encontro³³. Fiquei responsável por representá-la diante das demais entidades que organizaram e deram sustentação para o evento, a Federação Nacional dos Estudantes de Arte (FENEARTE), e o Diretório Central dos Estudantes (DCE).

No dia 24 de setembro de 2009, uma grande roda formou-se embaixo da lona de circo montada na quadra poliesportiva do CEFE, para o que viria a ser o que considero o ápice artístico e experimental da Fanfarra: quadros superpostos em processo similar ao de *suíte*³⁴ (MELLO E SOUZA, 2003), sem ensaio prévio, com a aparição encadeada de happenings e performances como *Passado* (2008), de Laís Guedes, *Devaneio* (2008), de Catarina Veiga e Ivan Sacerdote, a *Jam*, já

³² A vivência foi conduzida por Mab Cardoso e Catarina Veiga.

³³ Tema do 13º Enearte (UFBA - 2009) - *Atitude Artística: Radical nas Ideias, Corajosa nas Ações*.

³⁴ De acordo com Gilda de Mello e Souza *suíte* “é um dos processos mais antigos de composição, comum à música erudita e popular (...). Constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores” p.13.

citada, e outros fragmentos improvisados por Naia Prata, Lucas Coriolano, João Mattos, e outros criadores. O que parecia uma montagem coreográfica concebida e idealizada em estudos dirigidos e organizados coletivamente, tratava-se tão só de criações próprias mostradas em sequência, que tinham uma ligação espontânea entre si, improvisadas em cima de um prévio e simples “esqueleto de montagem”. A finalização das apresentações da Fanfarra seguia-se habitualmente com um tema festivo de ritmo mudável (carimbó, vira etc.), com duas sílabas (pa-ra), que repetíamos sempre nas ocasiões de celebração e exaltação à arte, pulando em volta do estandarte para demonstrar a plenitude de nossos sentimentos até o cessar do êxtase coletivo.

Foto 4: Registro da *Jam* na Praça do Relógio, Belém

Foto 5: Apresentação da Fanfarra no CONEB da UNE



Fonte: Acervo Pessoal de Leo Gump, 2008. Enearte

Fonte: Flickr Leo Gump, 2009. Salvador

Os anos de 2008 e 2009 foram de intensa mobilização da Fanfarra das Artes, com apoio de docentes da UFBA, e de outros criadores da cidade vinculados ou não à universidade. Guardo recordação de uma mesa de debate com a presença dos professores Sônia Rangel e Luiz Marfuz, da Escola de Teatro, e as colocações precisas de ambos acerca da reorientação da Produção de Conhecimento no Brasil, da adaptação do mundo do trabalho à proposição dos Bacharelados Interdisciplinares (B.Is), bem iniciáticas na época. O jogo sutil e aromático de Rangel na direção da similaridade fonética entre os vocábulos saber/sabor, conforme nos deu o legado de Rubem Alves (2005), as oficinas de tecido e dança com Thiago Enoque e Rita Aquino, e tantas outras atividades de fruição e criação que executávamos com certa periodicidade. As ocupações fanfarristas avivaram os campi de Artes da UFBA. Com a aproximação do Enearte, a frequência revertia-se em quinzenal, no intuito de arrecadar valores para os custos da viagem de 2008 e outras ações artísticas que projetávamos. Acampamentos, luais, projeções audiovisuais, esquetes, exposições, *shows*, números de circo, teatro, dança etc. Montávamos um bar e uma estrutura de som básica nos campi, e uma extensa programação de exercícios e práticas de estudantes de arte

interessados, e revezávamo-nos, os membros mais orgânicos, na função de cicerones, para o cumprimento do rito de ocupação coletiva em uma torrente caótica de frentes autônomas e fluídas, com intensa potência de criação e invenção artística.

Nesse contexto me aproximei do Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da UNE, a partir de convite feito por Luís Parras³⁵ para que eu assumisse a coordenação de música da sexta Bienal³⁶, ocorrida em janeiro de 2009, em Salvador. Estive na Bienal de 2007 como ouvinte, com programação concentrada na Fundação Progresso e nos Arcos da Lapa, centro do Rio. Dividi essa função com meu parceiro de Atuar e Fanfarra, João Weber, com quem passei a frequentar as reuniões de coordenação da Bienal, e deliberar sobre as oficinas, mostras e debates da edição que se avizinhava. Alceu Valença, Armandinho (A Cor do Som), e Cordel do Fogo Encantado compuseram a grade de música convidada por nós. Os demais nomes seguiam o anseio da diretoria da União Nacional dos Estudantes. Programamos quatro oficinas, três mesas redondas, vinte apresentações selecionadas por chamada, e oito atrações convidadas, que aconteceram no Passeio Público, Largo do Pelourinho, Escolas de Arte da UFBA do Centro, Palácio da Aclamação, Jardim de Alah, e outros espaços da cidade. A Fanfarra das Artes participou tanto da sexta Bienal³⁷, quanto do CONEB (Conselho Nacional de Entidades de Base), naquela com um cortejo musical itinerante, que percorreu toda a extensão do Passeio Público, com a participação de Jorge Mautner na música *Sabiá* (1951), de Luíz Gonzaga e Zé Dantas, e neste último com um *show* cênico-performático, com as citadas canções de Weber, e versões de *A menina Dança* (1972), de Galvão e Moraes, e *Blues da Piedade* (1988), de Cazuzza e Frejat, essa última em tom recitado e teatralizado, na Praça Tereza Batista, Pelourinho.

A Bienal de Salvador demarcou meu ingresso no CUCA de maneira mais efetiva, na coordenação do CUCA Bahia, Ponto de Cultura conveniado ao Programa Cultura Viva³⁸, e na

³⁵ Diretor de Arte do filme *Tropykaos* (BA), do diretor Daniel Lisboa/ Coordenador geral da sexta Bienal de Cultura da UNE.

³⁶ Tema da sexta Bienal da UNE *Raízes do Brasil: Formação e sentido do povo brasileiro*.

³⁷ Os registros da programação de música e das demais linguagens (Literatura, Artes Cênicas, Cinema e Artes Visuais) da sexta Bienal pode ser acessada pelo site: <http://cucabienaldaune.blogspot.com/>.

³⁸ “O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva foi criado e regulamentado por meio das portarias nº 156, de 06 de julho de 2004, e nº82, de 18 de maio de 2005, do Ministério da Cultura. Surgiu para estimular e fortalecer no país rede de criação e gestão cultural, tendo como base os Pontos e Pontões de Cultura. (...). Alcançou importantes resultados, ao fomentar, desde sua implantação, em 2005, até o ano de 2011, o total de 3.670 Pontos de Cultura, em todos os estados da federação. (...). Em 2014 tornou-se Lei Federal aprovada pelo Congresso como Programa de Estado.

organização de ações como o *Roda a Rede*³⁹, uma série de apresentações de Pontos de Cultura convidados em diferentes campus da UFBA (a Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos Mestre Curió (ECAIG), e o Bando de Teatro Sem Nome, com a peça *Filhos do Kaos*, do diretor Fábio Viana, na Faculdade de Comunicação (FACOM) e PAF 3 respectivamente, a exposição de telas e pintura corporal, do Pinaíndios, e o Corredor Cultural da Liberdade, na Escola de Música (EMUS), entre outras). A ação de abertura foi a mesa *A construção de diálogo profícuo entre a Comunidade e a Universidade*, com a participação dos professores Eduardo Oliveira e Rosângela Araújo, da Faculdade de Educação, no próprio campus da FACED.

Nunca havia participado do movimento estudantil tradicional, entretanto, a Fanfarra das Artes colocou-me em diálogo direto com ele, pelo acaso das circunstâncias, através de uma disposição genuína e autêntica do fazer artístico que me propunha. Houve um estranhamento inicial, por conta dos procedimentos internos próprios do movimento estudantil, que me causava certa indagação questionadora. O arrefecimento da Fanfarra deu-se de maneira espontânea, dois anos depois, em 2010, igual ao seu ímpeto inaugural, devido ao afastamento de seus integrantes mais orgânicos, consequência da conclusão da graduação universitária de alguns, mudança de cidade (meu caso), anseios pessoais, e inúmeros outros motivos. O esmorecimento foi coerente com sua rota de constituição combustiva, alheia às formalidades, planejamentos, e institucionalidades rígidas demais. Deixou-me um patrimônio simbólico inestimável, que carrego na minha trajetória e fazer artístico atual.

Foto 6: Cartaz de Divulgação do *Roda a Rede* Foto 7: Membros da Fanfarra das Artes e o Estandarte



Fonte: Blog do Cuca Bahia, 2009.



Fonte: Seção imagens blog Enearte, 2009, Pará.

³⁹ Ação nacional do Instituto CUCA da UNE em todos os estados brasileiros. Tema da ação Roda a Rede (2009) do Cuca Bahia: *Corpo, Paradigma Ético-Estético: O diverso da Cultura - Os Pontos de Cultura e a Universidade*.

Acompanhei com fascínio e curiosidade duas Teias de Cultura neste período de transição da Fanfarra, a terceira⁴⁰ e quarta⁴¹ edições do encontro nacional dos Pontos de Cultura, em Brasília e Fortaleza. A robusta articulação de grupos de trabalho, a participação maciça dos agentes culturais da ponta, de todo território nacional, as manifestações urbanas visuais, e o discurso de lideranças orgânicas da sociedade, configuravam o êxito de uma macropolítica plena, democrática e inclusiva. Em 2008 fui a capital federal como espectador convidado pelo CUCA, por compor a equipe de coordenação da Bienal. A Teia de Fortaleza em 2010 foi o mote para organização do décimo seminário do CUCA da UNE, pelo qual avaliamos as ações executadas nacionalmente, em especial o *Roda Rede*, e debatemos o processo de concepção da sétima Bienal de Cultura que viria. Nunca consegui descrever meu deslumbramento ao presenciar a apresentação da Orquestra Tambores de Aço da Casa de Cultura Tainã, de Campinas, na Teia, mas penso que se deu por dois motivos específicos: ter acontecido no centro cultural com a mais atual e adequada idealização espacial e estrutural de arte no Brasil, o Dragão do Mar, e pelo ericar dos pelos desencadeado com a percussão de sonoridade discretamente sinfônica, na versão hipnótica e vibrante em afro-jazz, da canção *Canto de Ossanha* (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes, numa média concha acústica lotada. A musicalidade de mestres e jovens em cena somaram-se à admiração pela canção executada, culminando no estado de transe inflamado que experimentei.

A mudança provisória de Salvador para o Rio de Janeiro, a fim de coordenar a área de artes cênicas da sétima Bienal, ocorreu em agosto do mesmo ano (2010). Havia um êxtase incontido de residir por tempo determinado, no decurso de um ano, na cidade fluminense, lugar de longínqua admiração, proximidade, e histórico familiar, que se reverteu mais adiante em arrebatamentos profundos e crises sucessivas e transformadoras, fontes de aprendizado humano e profissional, que logo irromperiam na proposição da Cena Tropicifágica. O CUCA tinha a basilar atribuição de conectar Pontos de Cultura a nível nacional, o que envolvia os Cucas estaduais, através do Instituto CUCA DA UNE⁴², uma entidade com lastro de articulação ampliada, com atividades focadas em audiovisual (cineclubes). Contudo, não investia e nem estimulava os coletivos estudantis e universitários à ação e/ou pensamento, e na produção de circuitos universitários com maior

⁴⁰ Tema da 3ª Teia (Brasília - 2008): *Iguais na Diferença*.

⁴¹ Tema da 4ª Teia (Fortaleza - 2010): *Tambores Digitais*.

⁴² O Instituto CUCA é o Pontão de Cultura vinculado à UNE, responsável por gerir, coordenar e articular as atividades dos Circuitos Universitários de Cultura e Arte estaduais. No ano de 2010 assumi a Coordenação Artística Nacional do instituto, função na qual permaneci por um ano e meio.

qualidade de processo e reconhecimento. Militei a meu modo para garantir que na Bienal de 2011, ajudas de custo no valor de R\$ 100,00 fossem oferecidas individualmente a todos os estudantes e participantes vinculados aos trabalhos aprovados pela seleção pública e nacional (o que não era uma prática), como um ato de reconhecimento simbólico à parte dos envolvidos em uma construção que se propõe e se afirma coletiva, como as Bienais e os Festivais Estudantis de Arte. Cumpri papel importante nessa conjuntura, com a colaboração e apoio de parceiras indispensáveis, nomeadamente, Aline Carvalho, Cássia Olival, Alessandra Stropp, Nathália Pimenta e Nativa Yawanawá.

A vontade de permanecer morando no Rio de Janeiro levou-me à *Agência de Redes para Juventude*⁴³, pela indicação de Juliana Alves, uma iniciativa arrojada e inovadora com imenso capital de mobilização de base. Idealizada por Marcus Vinícius Faustini, desde 2011 atua com a missão de potencializar e dar corpo às ideias de jovens de 15 a 29 anos, moradores de favelas e comunidades da região metropolitana do Rio. Reivindica-se pelo antagonismo à concepção tradicional de projeto social, no qual o jovem de favela é representado como carente e objeto da ação social, dando lugar à potência subjetiva e ao protagonismo da juventude de periferia como articuladora e portadora de sensibilidade para detectar os problemas e as necessidades dos territórios populares. Uma abordagem de projeto social de características distintas das tradicionais, com a finalidade de gerar um novo espaço-tempo na cidade. A metodologia aplicada prevê inicialmente a realização de estudos de criação, e grupos de estudo, chamado ciclo de estímulos, que instigam sensorial e intelectualmente os participantes a pensar e sentir seus territórios por dispositivos teóricos e práticos disponíveis. Utilizarei pretérito e presente para relatar minha experiência na Agência, pois sei que nestes sete anos a metodologia tem se aprimorado e muitos dos códigos metodológicos de meu tempo já não são vigentes.

A chegada do jovem a Agência evoca as seguintes indagações explícitas: “Qual o seu desejo?”. “O que você quer para sua comunidade/favela?”. “Qual a sua ideia de intervenção?”. Vinte e cinco são selecionados em cada território a partir de uma entrevista prévia, e nos ciclos nucleares (estímulos-planejamento-desincubação) concorrem à investimentos para implementar sua ideia, passando pelo ciclo de criação e estímulos e uma série de bancas avaliadoras com suporte e supervisão de uma equipe mista de colaboradores multidisciplinares: universitários, tutores e

⁴³ www.agenciarij.org A Agência inicialmente foi financiada pela Petrobras entre os anos de 2011 e 2014. Recebeu também o apoio financeiro da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 2015 e 2016. Atualmente conta com investimento do Instituto Ford.

mediadores, igualmente responsáveis pela construção e fortalecimento de redes com os demais agentes locais (Associação de Moradores, líderes comunitários, ONGs, etc). As três perguntas acima orientam os colaboradores no sentido de instrumentalizá-los para as condutas adotadas de intermediação e ação na ponta.

Entre as ferramentas aplicadas nos estúdios e grupos, um abecedário⁴⁴ para mapear palavras-chaves e instaurar inquietações e caminhos de norte na formulação do projeto de vida, uma bestiário para fomentar proposições inovadoras e arrojadas, fora do padrão habitual, e o mapa das potências para a construção da cartografia afetiva e imagética do jovem acerca do local em que vive. As ideias não tem recorte estrito de área, podendo ser de qualquer âmbito (cultura, saúde, educação, meio ambiente, comunicação, tecnologia, etc), e a multidisciplinaridade da equipe é justamente para dar conta desse indicativo. Usa-se incessantemente o Google como proposta de estudo e pesquisa, tentando estabelecer critérios para potencialização e uso crítico e criativo dessa ferramenta.

Entrei na equipe em uma rigorosa seleção, na função de universitário na Babilônia/Chapéu Mangueira (cumpria o último crédito monográfico de formação do Bacharelado de Filosofia da UFBA). O princípio da diferença é considerado substancial para a execução propositiva da Agência, e considero que minha história de vida, de classe média, cantor, nordestino, a orientação homoafetiva, e a passagem pelo Circuito Universitário de Cultura de Arte da UNE, contaram para que eu fosse escolhido. Fui entrevistado por Mário Simão e Thiago Edel, coordenador e mediador de educação do ciclo primário, iniciado em abril de 2011, e me tornei mediador durante o segundo mês, em substituição a Edel, que se mudou para a Região Norte do país.

A alternativa de integrar o quadro de colaboradores me parecia imprescindível para os caminhos que queria trilhar na vida profissional, e deixei evidente a total disponibilidade e interesse de dar minhas contribuições. Participei de cinco ciclos da Agência: dois de estímulos, e três de planejamento e desincubação, que incluíam semanalmente formações com a equipe de coordenação às segundas, para implementação do processo metodológico nas comunidades, e a

⁴⁴ O abecedário inspira-se no formato do realizado pela jornalista Claire Parnet e Gilles Deleuze (1988) para programa de televisão francês. Disponibiliza-se uma cartolina com as letras do alfabeto grafadas, de tamanho a3, e lápis e canetas de variados tipos. À equipe de mediadores e universitários cabe o estímulo para que os jovens registrem palavras-chaves sobre o lugar que moram, o que desejam que por lá aconteça, de intervenção comunitárias. Após o registro é aberta a opção de estilizar e personalizar o abecedário de acordo com os gostos pessoais do jovem, com material adequado (tesouras, colas, figuras) para criação. O abecedário configura-se em instrumento concreto de construção e mensuração de projeto de vida durante o itinerário do jovem.

atuação e estúdios em espaços parceiros como a Escola de Tia Percília, na Babilônia, e em pontos estratégicos de comércio e convívio urbano das favelas: a praça, a lanchonete, a escola, o campo de esporte, a lan-house, e até à casa do jovem se fosse preciso.

Toda a mobilização é feita na base. Íamos ao escritório e a sala central na Lapa unicamente para as atividades que envolviam toda a estrutura humana, de coordenação, equipe, jovens e produtores locais.

Foto 8: Registro de um dos estúdios de criação.



Foto 9: Formação com a equipe de colaboradores.



Fonte: Facebook Redes para Juventude, 2011.

Fonte: Facebook Redes para Juventude, 2013

A Agência possui um repertório de conceitos relativamente extenso⁴⁵, sobre os quais tomávamos conhecimento nas formações, dentre estes, projeto de vida, circulação e direito à cidade, copia e cola, software, hardware, redes, arquétipos, e avatares, este último definindo-se por cinco perfis humanos complementares: o desbravador, que articula e abre caminhos, o realizador, que executa e organiza, o colaborador, braço firme na realização, o questionador, que critica e contribui para o aperfeiçoamento da execução, e o feliz, que estimula e mantém a equipe coesa (o avatar não se trata de enquadramento estrito do jovem em apenas um único arquétipo. É um modelo de potencialização de ação e vê-se como perfis complementares e híbridos). O estúdio inicial propõe uma dinâmica para identificar indícios dos avatares de cada jovem, sendo chave para a guiança dos colaboradores no momento de junção de grupos, a chamada feira livre. Até o terceiro e quarto encontro dos estúdios, estimulávamos ideias individuais e percursos particulares para então constituímos agrupamentos coletivos com base desejos comuns de ação. A complementaridade dos perfis é encorajada na feira livre, no intuito da afirmação da diversidade como objetivo essencial de toda cultura organizacional. Enfatizávamos estrategicamente que o

⁴⁵ Em 2014 foi produzido o Dicionário da Agência, escrito pelas coordenadoras metodológicas e de produção, Ana Paula Lisboa e Veruska Delfino, com mais de 90 verbetes e suas aplicações na metodologia construída.

ajuntamento deveria extrapolar o critério da amizade, e que a feira era a etapa de desistência de ideias a favor de outras consideradas mais estratégicas. Montados os grupos, uma trajetória ascendente de concepção, formulação, premiação, ação, e mensuração de resultados era cumprida.

Ao findar do ciclo de estímulos, os jovens propõem o desenho de uma ação piloto para a banca do selo, uma comissão de representantes da sociedade civil, gestores, pesquisadores, e outros agentes sociais, concorrendo a dez mil reais para implementação desta. Após a escolha de duas ações por essa primeira banca, estas entram em fase de planejamento e desincubação, com o apoio de um ou dois tutores na formulação de tópicos medulares de um projeto: apresentação, objetivo, justificativa, orçamento e cronograma. Após a execução e avaliação estrutural da primeira ação, a realização de uma outra banca é prevista com a possibilidade de nova premiação para continuidade no caso de êxito da ação piloto.

Em paralelo a este circuito cíclico, novos jovens são eleitos para os estúdios de criação, e os não aprovados pela banca do selo passam a compor a rede da Agência com a finalidade de indicação de futuras oportunidades. Sou extremamente grato ao projeto por ter conhecido pessoas⁴⁶, histórias de vida, e territórios populares do Rio de Janeiro. Babilônia, Chapéu Mangueira, Cantagalo, Batan, Cidade de Deus, Providência, Borel, e outros, tanto como colaborador e agente metodológico, quanto como visitante em momentos de socialização e lazer. Acompanhei o nascimento e desenvolvimento de ideias que se tornaram empreendimentos com grande impacto e projeção em suas respectivas comunidades, como o Favela Orgânica, focado em alimentação e sustentabilidade, o Providenciando Vidas, projeto de prevenção à gravidez na adolescência e planejamento familiar, e o Favela em Dança, voltado para as danças urbanas e o intercâmbio cultural.

Fui um dos mediadores da turma de Regina Tchelly, idealizadora do Favela Orgânica, moradora da Babilônia, paraibana e empregada doméstica, que, como tantas outras mulheres do Norte e Nordeste, migrou para a Região Sudeste em busca de melhores condições de vida.

A curiosidade e interesse de Regina pelos alimentos em sua integralidade: cascas, talos, e sementes de frutas e verduras em geral, a fez desenvolver uma iniciativa de receitas com essas partes descartadas após o preparo da comida. Brigadeiro com casca de banana, risoto de casca de melancia, tabule de talo de agrião, pastelzinho de casca de chuchu, pão de casca de inhame com

⁴⁶ Minha amiga Silvana Bahia, comunicadora social, Bruno F. Duarte, social media, Yasmin Thayná, cineasta, Ana Paula Lisboa, escritora, Veruska Delfino, produtora, e outras tantas que atuam em campos diversos no Rio, em prol de uma cidade mais justa e democrática.

alecrim, pasta de berinjela com talo de taioba, quiche de talo de brócolis, etc. Uma franca alquimista da cozinha. Frequentei sua casa reiteradamente pela admiração mútua construída e acompanhei seu empenho em mobilizar mulheres e donas de casa da Babilônia para colocar a ideia em prática, com apenas cento e quarenta reais de investimento do próprio bolso, depois de receber um primeiro não na banca do selo. Daí em diante, o projeto cresceu paulatinamente, premiado na segunda banca da Agência, ampliando redes de contato, promovendo oficinas, e fornecendo buffets em eventos corporativos. Desde 2017, Tchelly apresenta o programa Amor de Cozinha, no Canal Futura, e viaja pelo mundo dando palestras de alimentação saudável, já tendo passado por países como Itália, França, Portugal, Argentina, Paraguai, Uruguai e outros.

A Agência tanto quanto a Fanfarra das Artes foi elementar na formulação da Cena Tropicáfaga e na visão de mundo que tenho atualmente. Entendi que referir-se aos espaços populares utilizando a expressão comunidade carente mina a capacidade de autorepresentação desses territórios, submetidos historicamente a este atalho discursivo de controle e opressão. A crítica era constantemente colocada por Faustini através de uma reflexão sutil de campo simbólico, partindo da premissa que o uso reiterado da palavra carência se converte em gatilho de artifício psicológico velado, instaurando na dinâmica de classes um dispositivo de subjugação e determinismo social. Ao usarmos esta designação de carência endossamos este mecanismo psicossocial e linguístico de dominação.

O que chamamos de empoderamento na atualidade traduz-se por dar voz e autonomia à grupos sociais subalternizados para o arbítrio que lhe tomaram, nas definições que lhe cabem de modo intransferível. Em um dia de estúdio na Babilônia, ainda na posição de universitário, um intenso debate sobre o quão pejorativo tornou-se a expressão favelado (a) despertou-me para questões às quais ainda não havia elaborado com franqueza. O depoimento de um jovem relatando o constrangimento público pelo qual passou, por conta de cor de sua pele e lugar de moradia na cidade, tirou-me de um lugar de conforto, provocando francas inflexões dos privilégios decorrentes de minha origem social.

Favela é uma planta nativa do Brasil, do bioma da Caatinga. O termo passou a denominar os complexos espaços de moradia urbana após o movimento de ocupação da localidade conhecida no Rio de Janeiro como Providência, centro da capital carioca. No pós-guerra de Canudos, os sobreviventes militares da “missão” oficial de extinguir os insurretos, voltam a capital federal da época e estabelecem-se como primeiros moradores dessa região, denominada primeiramente de

Morro da Favela, acidente geográfico descrito em *Os Sertões*⁴⁷ (1984). O livro descreve em tom solene e linguajar rebuscado a vida nesse povoado baiano, e a odisseia das lutas recorrentes entre a comunidade resistente e o governo central, até a completa extinção do arraial na quarta expedição oficial. “Todas **serras** traçam, afinal, elítica curva fechada ao sul por um morro, o da Favela, em torno de larga planura ondeante onde se erigia o arraial de Canudos”⁴⁸. Ao conhecer a narrativa de Euclides da Cunha, atentei-me para o desenlace cultural íntimo e fecundo entre a Bahia e o Rio de Janeiro, e entre a favela e o sertão, ambientes que desvelam ambos a contínua e profunda desigualdade social e estrutural brasileira. A gênese de atribuição linguística e sociocultural do termo favela aos conjuntos habitacionais populares nasce do conflito sangrento no sertão baiano, de dor e sofrimento, uma mancha triste que se repete nas atuais favelas espalhadas pelo país, um legado exaurido e doído de nossa história.

Além da Agência de Redes para Juventude, trabalhei no Observatório de Favelas como articulador e produtor do Sextas da Casa (2014), um festival de música com bandas e criadores de favela, na Arena Carioca Dicró⁴⁹ (Penha), e como assistente de produção da Flupp Pensa (2012), a Festa Literária das Periferias, no Morro dos Prazeres. Penso que a essencialidade do investimento público nas artes contribui, indireta e diretamente, com a diminuição de violência física e simbólica desses espaços urbanos, e garante, nestes casos, a presença do Estado nos territórios populares para além de sua face penal (FRANCO, 2014).

Morei durante cinco meses de 2012 com Silvana Bahia, Bruno F. Duarte e Gláucia Marinho, na Rua do Monte, Morro do Livramento/Gamboá, em uma de minhas constantes idas e vindas entre Salvador e o Rio de Janeiro, no périplo nômade de estudo e trabalho. Fui cúmplice da densidade urbana de profunda anacronia da região do Porto Maravilha. Em minha internação no Hospital dos Servidores⁵⁰, de frente ao Livramento, na qual passei parte dos quarenta e cinco dias produzindo crônicas dos acontecimentos do dia a dia de uma instituição pública de saúde, costumava ir ao parque infantil destinado às crianças internadas, de onde olhava um pequeno trecho da Avenida Barão de Tefé, encontrando na dureza concreta, cinza, vazia e desarborizada de sua grande área de calçamento e passagem, algum respiro de liberdade e devaneio.

⁴⁷ Trabalho jornalístico-literário de Euclides da Cunha.

⁴⁸ Ob cit, p.144, negrito nosso.

⁴⁹ O Observatório de Favelas é o co-gestor da Arena Carioca Dicró, em parceria com a Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

⁵⁰ Fui internado em 2012 neste grande hospital-escola federal em decorrência de uma miocardiopatia dilatada, recebendo o diagnóstico de Arterite de Takayasu, enfermidade auto-imune, após 1 mês e meio de internação.

Essa região específica do Centro Histórico do Rio, guarda importantes episódios e espaços da vida cultural brasileira, ainda que em suas ruas e praças quase não se vejam muitas evidências ou memoriais preservados que contem-nos em detalhes essa realidade: o silenciamento de Canudos, o suor do trabalho do povo - seco sob o asfalto de sol a pino, a Casa de Tia Ciata, reduto mais antigo do samba, ritmo âmago e medular de nossa música, etc. Fernando Pessoa (1979) afirma que as canções dos povos tristes são alegres, reflexo do que a alma não tem. Mesmo triste, se sonha em terras brasileiras. Guardo comigo duas imagens dessa intensa jornada: A visão do mar na favela no alto de uma laje, e o interior sertanejo entranhado da Bahia, olhado, pisado, reconhecido, e atravessado de ônibus com a Fanfarra das Artes.

3.2 Imersões artísticas parentais e atemporais.

*

Caminhava pela rua Riachuelo rumo ao Centro Municipal de Artes Calouste Gulbenkian para o ensaio da peça musical *50 Anos Esta Noite*⁵¹ - *Une Canta Brasil* (2011), quando de súbito fui tomado por uma saudade prodigiosa de casa, dos entes queridos, dos quais tinha parcas notícias por arbítrio pessoal e um tanto inconsequente da juventude, arredia de raízes e caules ingênicas, entretanto ávida por flores e frutos da vida. Havia recém-chegado ao Rio de Janeiro para morar provisoriamente, aos 24 anos de idade, e embora me sentisse acolhido e entusiasmado em seu solo, um sentimento nostálgico e profuso me fazia indagar um indubitável caminho intergeracional reincidente no país: a migração regional para os que desejam viver e subsistir de arte no Brasil. Humberto Porto, meu tio-avô, a quem conheci por memórias de meu pai, fez o mesmo caminho em 1935, aos 27 recém-completados, para apresentar a letra de *Este samba foi feito pra você* ao colega Assis Valente, musicada pelo autor de *Brasil Pandeiro* (1940), gravada pelo cantor Mário Reis na antiga Odeon.

Vivia um momento de adaptação à cidade em transição rápida e célere, devido ao fluxo de compromissos profissionais que assumi: o espetáculo de teatro citado (resultado do prêmio Interações Estéticas, concedido pela Fundação Nacional das Artes), o show *Encontro com a Bahia - Tropicifagia, Fanfarra e Arte*⁵² (primeira apresentação oficial da Cena Tropicifágica), e a coordenação e curadoria de Artes Cênicas da sétima Bienal da UNE, repassada para Gabriel Pardal⁵³ no mês de dezembro/2010. Um mês antes da estreia do musical, ensaiávamos de segunda a sábado, das 10h às 17h, em uma rotina árdua e sinuosa de ajustes artísticos e interpessoais.

O argumento dramaturgício do musical constituía-se por um recorte panorâmico de cinquenta anos da cultura e política brasileira, das décadas de trinta a oitenta, o que nos despertou um interesse voraz e curioso por episódios artísticos e históricos constitutivos do Brasil: a Era Vargas, a Era do Rádio, o Teatro de Revista, o Centro Popular de Cultura (CPC), o Regime Militar,

⁵¹ Direção de Alexandre Santini e direção musical de Ricardo Pavão. Assinei a assistência de direção musical e compus o elenco. Apresentado no Teatro de Arena a céu aberto, do Parque do Flamengo, no dia 21 de janeiro de 2011. A ficha técnica segue anexa.

⁵² Show apresentado dia 20 de janeiro de 2011 na programação da sétima Bienal com a colaboração do cineasta Hélio Rodrigues.

⁵³ Protagonista do filme *Tropykaos*.

os Festivais de Música, a Tropicália, e a Redemocratização. O processo criativo de seis meses, entre reuniões, pesquisa e ensaios foi provocador e engrandecedor principalmente pela convivência diária e o intercâmbio cultural entre as cerca de trinta pessoas da equipe: atrizes/atores, cantores/cantoras, músicos/musicistas, produtores/produtoras e técnicas/técnicos dos mais variados estados brasileiros: Pará, Ceará, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Goiás, Pernambuco, Brasília, Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. Adquiri incontáveis e preciosos conhecimentos nesse período, dividindo o palco com artistas pelos quais desenvolvi uma admiração espontânea e genuína como Francisco Thiago Cavalcanti, dançarino e ator cearense, Karla da Silva, cantora carioca de Madureira, e Bárbara Vento, atriz de Altamira, município paraense.

Experimentos cênicos-poéticos, trocas simbólicas de repertórios artísticos, conversas confessionais em mesa de bar, silêncios e jogos de poder sutis, escutas ideológicas conflitivas, brincadeiras de bastidores, e debates acalorados e catárticos deram a tônica de uma imersão polivalente e focada de vivências coletivas em torno dos assuntos elegidos como pauta, na megalomania expositiva que adotamos ao abordar esse extenso rescaldo dos anais nacionais. Encarnamos desde a militância aguerrida, com a execução do hino da UNE⁵⁴, até a inflexão política do regionalismo agreste, de ligeiro teor anárquico, com *Velha Roupa Colorida* (1976), de Belchior.

Dentre as músicas escolhidas do cancionero brasileiro que compuseram o extenso repertório de canções e pot-pourris temáticos: *Cantores do Rádio* (1936), de Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro, *Disseram que eu voltei americanizada* (1940), de Luiz Peixoto e Vicente Paiva, *Canta Brasil* (1941), de Alcir Pires e David Nasser, *Aquarela do Brasil* (1942), de Ary Barroso, *Ele disse* (1956), de Edgard Ferreira, *O Morro não tem vez* (1963), de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, *Carcará* (1965), de João do Vale e José Cândido, *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso, e *Coração de Estudante* (1983), de Milton Nascimento e Wagner Tiso. Solei em *Pra que discutir com madame* (1945), de Janet de Almeida e Haroldo Barbosa, gravada por Almeida, com registro póstumo de João Gilberto (1986), quando aproveitei para fazer uma saudação ao meu finado tio-avô, mais conhecido pela marcha de carnaval *A Jardineira*⁵⁵ (1938).

De toda a trajetória que construí na UNE (2008-2011) teve destacado relevo em minha formação artística e humana: a possibilidade de viajar e participar de encontros, seminários, fóruns e eventos no território brasileiro, visitar e conhecer cidades litorâneas e interioranas em diferentes

⁵⁴ Composição de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, lançada em 1964.

⁵⁵ Gravada por Orlando da Silva, alcunhado como o cantor das multidões.

regiões, conversar com outros estudantes e agentes culturais destes distintos ambientes, além da torrente cognitiva que experimentei com a peça *50 Anos Esta Noite*, e as duas Bienais de Cultura da UNE, em 2009 e 2011.

Foto 10: Folheto de divulgação do musical.



Foto 11: Cena final de *50 anos Esta Noite*.



Fonte: Blog Folheto Canta Brasil, 2011.

Fonte: Acervo Pessoal Alessandra Stropp, 2011.

A montagem do espetáculo e a concepção da sétima Bienal reservaram inigualáveis oportunidades, incluindo encontros com Carlos Lyra e Gilberto Gil, que, entre tantas contribuições valiosas situaram-nos a respeito do contexto sessentista da arte brasileira, mais especificamente o Centro Popular de Cultura (CPC), iniciativa da UNE, e a Tropicália, os quais, desconsideradas infinitas complexidades e pluralidades intrínsecas, vez ou outra são capturados por uma narrativa cultural dominante: a função social da arte e o engajamento político do primeiro x a experimentação artística e a transgressão comportamental deste último.

Alguns de meus colegas mais próximos, parte da coordenação do Instituto CUCA, ávidos por um enquadramento político cada vez mais sinalizador da arte, ecoavam com entusiasmo esse discurso deveras simplificador, com o intuito de demarcar a notável contribuição política da UNE para a arte do país, de grande impacto, diga-se de passagem.

Distinguir com alguma clareza esses acontecimentos da vida cultural brasileira, e situá-los transversalmente do ponto de vista estético, ajuda-nos a compreendê-los dentro de certos pressupostos racionais e paradigmáticos, porém, em contraposição frontal, reduzem sua complexidade a categorias que se tornam limitadoras, quando considerados aspectos como a natureza múltipla e difusa das obras desses artistas, e os próprios “movimentos” citados, além da experiência interpessoal e ímpar dos criadores e agentes neles envolvidos.

Gil nos recebeu em uma tarde pré-primaveral, na área aberta da Gegê Produções, e contou-nos a respeito de sua carreira no período do regime militar, quando encampou a Tropicália com Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duarte, Jorge Mautner, Os Mutantes, e demais artistas da música. A proposição de fundir ritmos regionais e

típicos da música nacional aos ritmos estrangeiros urbanos e cosmopolitas, considerados estranhos à cultura tropical local, e a atitude arrojada e ousada nos figurinos e nas interpretações cancionais ao vivo, marcaram a prática poética e musical tropicalista, que nos legou também as peças dirigidas por José Celso, o *Rei da Vela* (1967) e *Roda-Viva* (1968), a instalação Tropicália, que deu origem ao nome do disco homônimo *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968), de Hélio Oiticica, criador dos parangolés (estrutura de vestimenta), e outras invenções originalíssimas.

Uma semana depois da conversa com Gil, fui ao encontro de Carlos Lyra, junto com Geseni Rosa, atriz de 50 anos, para ouvir sobre a fundação e atuação do CPC, centro do qual o músico carioca foi um dos principais participantes e líderes ao lado de Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar, Augusto Boal, Francisco de Assis, Carlos Estevam, e uma série de outros artistas e intelectuais da época. Lyra falou-nos das trilhas sonoras que fez para filmes e peças dos colegas como os curtas *Escola de Samba - Alegria de Viver* e *Couro de Gato*, dirigidos por Cacá Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, partes do filme *Cinco vezes Favela* (1962), as prospecções de Vianinha e Boal em costurar uma linguagem “nacional-popular” no Teatro, comprometida com as lutas históricas das classes populares, a realização da UNE-Volante, marco de mobilização do CPC junto às bases universitárias, operárias e camponesas - uma excursão pelas universidades e capitais de toda a federação com debates e atividades acerca da Reforma Universitária reivindicada, e apresentações artísticas como o *Auto dos 99%*⁵⁶ (1962), além da parceria com os compositores Vinícius de Moraes, Zé Keti, Nelson Cavaquinho e a cantora Nara Leão.

A divergência atribuída ao panorama artístico sessentista brasileiro é orientada em grande medida pelos debates locais que floresceram a partir da produção filosófica e sociológica da estética internacionalmente no século 20. A disputa instrumentalizada do sentido primevo da arte dispunha de análises contraditas por posições contrárias de fundamento. As reflexões sobre arte, que em Gramsci (1968) emergem reivindicando o papel emancipatório da arte no corpo social, a partir de preocupação legítima e imprescindível com a materialidade histórica e conjuntural do artista, em um mundo desigual e em franco flerte com o fascismo, tem por contrapartida o pensamento de Croce (1985), que vai ao cerne do idealismo hegeliano dialético para desconstruir o sistema hierárquico do conhecimento, que coloca a arte em estágio epistemológico anterior à filosofia, à religião e à ciência, elencando prerrogativas da intuição e do vasto repertório de

⁵⁶ A peça definida como gênero de agitação e propaganda, denunciava que nos 60 apenas 1% da população brasileira tinha condições de acessar o ensino superior, restando aos 99% dos demais o alijamento dessa possibilidade. Fonte: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55487/59027>. Acesso: 10 de setembro de 2018.

imagens dos artistas capazes de mobilizar a esfera pré-lógica e o sentimento humano. A querela entre os dois pensadores italianos é um dos casos emblemáticos do antagonismo que se interpôs no debate sobre arte nos estudos humanísticos do século passado. A disparidade dos pensamentos relativos à função/finalidade da arte fomentou incansáveis disputas intelectuais assentadas nas dicotomias da filosofia estética disciplinar: forma/conteúdo, ideia/matéria, para discorrer e defender o justo quinhão ao qual se filiaram.

Há um equívoco quando tenta se imputar a arte qualquer sentido uníssono, linguagem determinada, e mediação generalizada. Ouvindo Gil e Lyra atentamente em muitas digressões de percurso, ressaltou-me uma conclusão confortadora e disparadora de novas sínteses em relação ao contexto sessentista da arte brasileira: excluídas as patrulhas ideológicas⁵⁷, a reflexão preocupada e peremptória dos intelectuais, e a cobertura espetacularizada e sensacionalista de meios de comunicação específicos, de retórica superficial e afeitos à criação de rivalidades, a experiência desses artistas portaram maior complexidade que a teoria e a tentativa de direcionamento daquela tenta fazer ser. Os criadores brasileiros sessentistas seguiram interseccionados em trabalhos experimentais e transversais, vide o interesse de Lyra, membro do CPC, na fusão do samba com o jazz (o samba-jazz), o desenvolvimento do Teatro do Oprimido, por Boal, na segunda metade da década de 60 (propostas de inovação poética), o espetáculo *Arena Canta Bahia* (1965), com direção de Boal, e participação dos baianos tropicalistas, e a atuação de Gil, Tom Zé e Capinam, no núcleo do CPC Bahia, demonstrando algum grau de engajamento social e político desses artistas antes e durante o regime militar.

O reconhecimento da intensa carga (micro)política da Tropicália não foi imediato, atacado e considerado alienado pelos seus detratores, semelhantemente à inclinação artística inovadora dos filmes ligados ao CPC, avaliados com demérito de suas condições técnicas e classificados como panfletários. Reposicionamentos aconteceram de maneira retrospectiva e justa, seja na constatação da forte crítica moral de costumes da Tropicália - que lhe conferiu uma função social imprescindível, bem como o caráter de precursoras do Cinema Novo concedida posteriormente às obras audiovisuais ligadas aos cineastas do CPC, atestando a tendência de investigação e experimentação de linguagem destas.

⁵⁷ Termo usado por Cacá Diegues (1978), no livro homônimo de Heloísa Buarque de Hollanda, para se referir ao patrulhamento tácito e político imputado aos artistas em meio ao clima de animosidade instaurado no país desde o início do regime militar (1964-1985).

Os conceitos da literatura estética filosófica e sociológica como arte política, arte pura, arte engajada, arte pela arte, que aparecem conciliados e esclarecidos na obra do italiano Pareyson (1989), uma tentativa lúcida de delinear seus devidos terrenos e domínios próprios, são esforços válidos para conferir algum nível de substância distintiva e tangível às plurais manifestações artísticas possíveis, contudo, passam ao largo da complexidade do fenômeno artístico e suas infinitas nuances e variáveis hermenêuticas e holísticas, reduzindo a arte a questões impossíveis de serem parametrizáveis e objetificadas em uma espinha dorsal intelectual, a não ser por aproximação especulativa. A arte trata-se de um fenômeno tão fractalizado e não-euclidiano, que a singularidade do artista e da obra de arte são urgências intemporais e inequívocas.

Convicções íntimas, em constante processo de autocrítica na particularidade existencial do artista, podem levá-los à discordância pontual quanto às obras e posicionamento de seus pares, o que aconteceu recidivamente nas décadas de 60 e 70, documentado em livros como *Verdade Tropical* (2017), e entrevistas de arquivo, todavia, maior do que esse dado de possível crença arraigada em um modelo ideal de arte, desconstruída com a incansável disposição à experimentação continuada e a reforma de princípios, e de competição e vaidade, resta claros indícios proeminentes da outra face da vocação íntima e do desejo dos artistas em geral, manifestos em suas próprias obras e nos processos construídos em conjunto: a verve incisiva contra o *status quo* e as hegemonias gerais de toda ordem (ética, poética, política), e a tendência curiosa e agregadora na lida com o mundo.

No decorrer da montagem de *50 anos esta noite*, tive contato com o grupo Tá na Rua, fundado pelo diretor Amir Haddad, localizado em um antigo casarão da Lapa, o qual visitei por dois meses ininterruptos para orientar-me perante a poética híbrida que pretendíamos executar com o teatro-musical - documentário, modo como denominávamos a obra em processo. A metodologia de Haddad, empregue na Oficina de Despressurização, alvitra uma violenta desconstrução do exercício dramatúrgico e formativo do ator, através de sucessivos atos de improvisação cênica, sem qualquer roteiro prévio.

No decurso da oficina, um amplo acervo de canções, figurinos e adereços, estimulam os presentes a dançar, atuar e executar ações e movimentos livres e interativos, pontuados por intervenções mediativas e precisas do diretor para a ressignificação e metamorfose contínua da cena. Há uma dessacralização brutal e intencional do princípio de extraordinariedade da arte, a fim de trazê-la para a dimensão do ritual, mundano e público, atestando o caráter de “vida cotidiana

como teatro”, consoante ao já declarado outrora por John Cage (APUD HELLER, 1965, p.101). Não senti muita dificuldade em me ambientar na oficina pela prévia experiência artística desconstrutiva possibilitada pela Fanfarra das Artes.

Haddad reclama um compromisso irremediável do teatro com a ocupação de espaços abertos, opondo-se à convenção teatral majoritária difundida pelas classes dominantes no hemisfério sul, em especial a burguesia, que, no âmbito da ética agiu desde sempre para manter seu predomínio e poder simbólico socioestruturante, na poética escolheu um modelo arquitetônico seletivo e fechado para as apresentações teatrais, adotando o formato de palco italiano como modo estrito de encenação, e na política impôs legislações coibitivas para o trabalho do artista de rua, ou se omitiu de regulamentar esse ofício, desconhecendo-o institucionalmente. Fulcral destacar nas falas do diretor uma ferrenha crítica ao destino exclusivo e irresoluto da arte teatral como produto de mercado na atualidade, oriundo do padrão de teatro burguês ao qual ele se opõe com o que chama de arte pública, e um “*Teatro sem arquitetura, uma dramaturgia sem literatura, e um ator sem papel*”⁵⁸. (negrito nosso).

Na turnê nacional, etapa Salvador, da *Dionisíacas em viagem* (2010), do Teatro Oficina, grupo que Haddad ajudou a fundar na mesma década de 1960, vi pela primeira vez o nome de meu tio-avô, Humberto Porto, grafado em um material artístico, no caderno de hinário do espetáculo *Estrela Brazyleira a Vagar - Cacilda* (2009). Não mensurava a influência de Humberto para o desenvolvimento da música brasileira⁵⁹. A música de abertura, uma espécie de prólogo celebratório às favelas cariocas, era *Batuque no Morro*⁶⁰ (1938). De imediato, lembrei-me das crônicas, e assim me refiro, pois, o contador tem excelente capacidade de tecer linhas narrativas com grande entusiasmo, de meu pai, que rondaram o ambiente familiar pela voz de meu tio-avô Tonito, irmão de Humberto. A lembrança mais cristalina que possuo é a de uma noite de lua cheia no Vale do Capão, por volta dos meus 16 anos de idade, que rendeu um papo interminável sobre esse ascendente músico, um tema que foi tabu por um longo ciclo na minha família, provavelmente pelo que afirma Nietzsche (2012, p.31): “Os familiares de um suicida⁶¹ não lhe perdoam por não

⁵⁸ Trabalho de Licko Turle (2008), doutor em Teatro pela Unirio.

⁵⁹ O músico é descrito por Luiz Américo Lisboa Júnior, no livro *Compositores e Intérpretes Baianos - De Xisto Bahia a Dorival Caymmi* (Editus e Via Litterarum, 2007), como o responsável pela inserção sistemática do lamento na rítmica popular do país, e conjuntamente com Dorival Caymmi, Assis Valente e Xisto Bahia, pilares da difusão do imaginário baiano perante a sociedade brasileira, e de uma linguagem musical própria da Bahia desenvolvida nas décadas de 30 e 40.

⁶⁰ Composição de Humberto Porto em parceria com Herivelto Martins e Ozon. Gravada pelo Trio de Ouro.

⁶¹ Humberto Porto se suicidou no Cassino da Urca, aos 34 anos, ingerindo alto teor de uma substância tóxica.

ter ficado vivo em consideração ao nome da família”. As recordações que tenho das dezenas de relatos contados por meu pai, repetidas vezes, tem similaridade afetiva com outra lembrança comum de minha infância, quando admirei minha mãe, em momento inspirado de liberdade e relaxamento, sentado no piso de assoalho do seu quarto, cantando Maria Bethânia, seguindo o CD *As canções que você fez pra mim* (1993) que tocava em um pequeno rádio portátil de sua escrivaninha.

Ao bater os olhos no livreto dos cânticos e ler o nome de Humberto Porto, senti uma alegria confortadora e uma tristeza colateral, sensações repetidas desde que o elegi como um símbolo elevado de minha caminhada, ao constatar a dura vida que teve. Por que ainda não reconhecemos com maior apreço e dedicação as reminiscências escondidas do que somos hoje como país? Na música, há poucas referências oficiais publicizadas em larga escala anteriores ao final da década de 50, circunscritas a Carmen Miranda e seletos cantores do Rádio. Na história, não temos⁶² um representativo Museu Nacional da Escravatura, como Angola construiu em 1977, na capital Luanda, para dar aos nativos e estrangeiros a possibilidade de conhecer a escravidão em território brasileiro com maior precisão e fazê-los sentir o peso dessa norma e prática outrora banal.

Anotei essa pergunta, um tanto ingênua, em um caderno de viagens quando visitei Berlim. Fascinou-me o modo como a sociedade e o estado alemão lidam atualmente com a memória de seu país. Os horrores produzidos pela construção do muro e pelo Nazismo são vivos e pulsam na cidade. Caminhando distraído pelas ruas berlinenses, no terceiro dia, deparei-me com um enorme paredão e o desenho do jovem Peter Fechter, assassinado por guardas ao tentar atravessar da parte oriental para a parte ocidental da Alemanha em 1962. O jovem, em franco movimento de corrida na imagem que eu via, carregava uma mochila nas costas. Uma cena épica muito bem projetada visualmente. Se o desenho mexeu comigo, um turista, imaginei como devia dialogar com a sensibilidade da população no cotidiano. É extremamente digna a maneira como Berlim se reergueu de suas experiências traumáticas. Admirável a decisão de mostrar suas chagas e seguir plena e inteira para quem nela vive. Precisamos nos inspirar nesse exemplo, guardada as devidas proporções entre os dois países e as contradições que a própria Alemanha carrega atualmente.

⁶² Há dois projetos no papel para a construção de um museu da escravidão no Brasil. Um tocado pelo governo fluminense, chamado de Museu da Escravidão Negra no Brasil, e outro pela prefeitura da cidade, com o nome de Museu da Escravidão e da Liberdade (MEL). Fonte: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-01/rio-tera-museu-da-escravidao-fora-dos-moldes-tradicionais-diz-secretaria>. Acesso em: 1 de setembro de 2018.

Passada a euforia inicial de trabalho no Rio de Janeiro, com o desligamento do Instituto CUCA encaminhado, passei a pesquisar os passos de Humberto nos anos em que viveu no distrito federal da época. Estive no Cemitério São João Batista, em busca de notícias de seus restos mortais, o que não teve êxito, no Instituto Cravo Albin, onde conversei com seu mentor, responsável por um dos maiores dicionários (homônimo) da Música Popular Brasileira, o único com versão digital que consta Humberto Porto como verbete, no Instituto Moreira Salles, no qual partituras antigas de canções do compositor compõem o acervo, no Museu da Imagem e do Som, local que tive acesso a uma entrevista de Herivelto Martins⁶³ na qual ele fala de meu tio-avô por quase quinze minutos, e no antigo prédio que teve como sede o Cassino da Urca, derradeiro lugar de seu último suspiro.

Uma das histórias específicas narrada por meu pai, nunca me soou tão difícil e engasgada, quanto a que trouxe a informação de que uma célebre música nacional conhecida mundialmente, havia sido vendida por Humberto em momento de desespero e angústia. Não pela venda em si, comércio informal que ainda hoje acontece entre músicos, e sim pelo estado de penúria que meu tio-avô morreu. Na biografia⁶⁴ de Nelson Taboada Souza, escrita pelo pesquisador Ubaldo Marques Porto Filho, o depoimento de Tarquínio Gonzaga dá materialidade ao rumor que era repetido por mim, já mais velho e com grande incredulidade, aos muito chegados.

A Pastelaria Globo era um ponto da boemia nos idos dos anos 30, na Baixa dos Sapateiros. Conta Tarquínio, amigo de Humberto, que inspirado por uma linda morena, meu tio-avô compôs *Na Baixa do Sapateiro* (1938), na mesa dessa pastelaria, que ambos frequentavam com assiduidade. Humberto tocava tão insistentemente a canção no violão, que um dia o próprio Nelson Taboada lhe pediu: “Dê um merecido descanso à morena da Baixa dos Sapateiros. Por favor, cante outras músicas”. (p.19, 2010).

Os dois amigos passaram longo tempo sem se encontrar por conta da mudança do músico para o Rio, quando, na ocasião da visita de Humberto a Salvador, saíram para almoçar em um restaurante do Rio Vermelho. A voz de Sílvio Caldas entoava os versos de um tema muito familiar aos ouvidos de Gonzaga, no rádio do estabelecimento, que logo emendou a pergunta: “O que aconteceu com a música *Na Baixa dos Sapateiros*, que você gostava de cantar na pastelaria do

⁶³ Chamou-me atenção o relato de Herivelto sobre o hábito de Humberto em cuidar da saúde de mulheres de rua em situação de vulnerabilidade, na Praça Tiradentes, história que havia ouvido por meu pai.

⁶⁴ FILHO, Ubaldo Marques Porto. Nelson Taboada Souza, Benemérito da Indústria. Salvador, Casa de Cultura Carolina Taboada, 2010.

Nelson Taboada”? (id, ib, p.19) A resposta de Humberto revelara seu calvário: “Vendi ao Ary Barroso, num dia em que precisava de dinheiro, pois estava sem um tostão no bolso. Ele fez alterações, colocou Na Baixa do Sapateiro, no singular, e acrescentou algumas frases” (id, ib, p.19). Deitado no chão do meu quarto, na casa da Gamboa, um pequeno tempo depois da ida nessas instituições locais, resolvi enviar um email para um de meus irmãos, Annibal, e um primo, Leonardo, para costurar uma organização familiar ao redor do trabalho de Humberto. Sentia-me impellido a fazer algo em favor de sua memória. Comecei a escrever a correspondência virtual, cheio de esperança e prospecções, no que fui tomado por um choro convulsivo que escapava de qualquer controle. Devia vir do fundo de minhas entranhas, carregando a dor que permeou a existência desse meu antepassado. Quanto mais eu digitava, mais as lágrimas ganhavam força descomunal. Não tentei entender esse evento, e nem seria capaz de fazê-lo, sei que culminou no espetáculo *O Jardim de Humberto Porto*⁶⁵ (2015), um projeto do qual tenho orgulho especial. Cada vez que o apresento sinto cumprir uma missão ao qual fui designado, sem auto enaltecimento ou prodigalidade, e sim com responsabilidade e senso de justiça pela contribuição de meu tio-avô à música nacional.

Foto 12: Visita ao Instituto Moreira Salles



Foto 13: Apresentação em Fortaleza (CCBNB).



Fonte: Acervo pessoal Nina La Croix, 2015.

Fonte: Página JHP no Facebook. Filipe Acácio, 2017.

Ante as lacunas das histórias oficiais, elegidas pela nossa iníqua necessidade de organização e classificação no espaço-tempo linear, há sempre histórias subterrâneas, ébrias e prontas para serem redescobertas e reverenciadas. Humberto Porto não é um dos eleitos pela história oficial da

⁶⁵ A peça tem o formato de teatro-musical, simulando um programa de Rádio chamado Memória da Música Brasileira (MMB), que, na edição que vai ao ar, conta e canta a vida e obra de Humberto Porto, apresentando seus principais intérpretes e parceiros (Carmen Miranda, Dalva de Oliveira, Francisco Alves, Trio de Ouro, Pixinguinha, Benedito Lacerda, etc). A atriz Evelin Buchegger conduz o MMB e recebe uma banda ao vivo, formada por mim (que assino a direção), Rafael Pondé (violão e direção musical), Lucas Pondé (baixo), Rangel Menezes (piano elétrico), Pedro Degaut (trombone), Ricardo Costa (percussão) e Dainho Xequerê (percussão). O espetáculo é composto por três atos, e possui um monólogo especial da atriz convidada, e o áudio histórico da entrevista de Herivelto Martins. Estreou no ano de 2015, no Teatro Vila Velha, e foi apresentada no Festival Cena, Som e Fúria (Salvador/2016), na 5º Virada Cultural de Camaçari (Camaçari/2016), e no Centro Cultural Banco do Nordeste - CCBNB (Fortaleza/2017).

música brasileira, consciência que já possuía quando fez sua última composição, *Canção do Pária*, nunca gravada, mas imortalizada na voz de Dalva de Oliveira, vestida de preto e enlutada, em *show* realizado no Cine-Teatro Jandaia, em Salvador, no ano (1943) de sua morte. Tomei nota desse fato por uma excelente matéria feita pelo historiador Cid Teixeira, que tenho preservada, para o Jornal A Tarde do dia 24 de junho de 1995.

A arte é o conhecimento com maior dificuldade de ser ajuizado pela dureza e método das ciências universalizantes, incluindo aí a história que se professa irretocável. Não cabe em seu largo leito a sanha aplacadora da razão que uniformiza a experiência, principalmente a que ocorre à revelia de nossa consciência coletiva. Segundo Suzanne Langer, a arte é o “epítome da vida humana” para muitos artistas (p.81, 1958). Iria um pouco além de Langer: a arte deveria ser o epítome da vida para a humanidade.

3.3 Performances carnavalescas.

*

Desembarquei em São Paulo na sexta-feira de Carnaval, 24 fevereiro de 2017, em Guarulhos, final da manhã. Chegava à cidade para participar do desfile do Tarado ni Você⁶⁶, que teria como tema uma apropriação do conceito tropifagia, agendado para o sábado. Recebi um telefonema de Rodrigo Guima, um dos fundadores⁶⁷ do bloco, três meses antes, dizendo-me que havia ouvido falar da Cena Tropifágica por intermédio de Jerônimo Sodré, com quem desenvolvi o projeto Curto Circuito Sonoro (2016), no Teatro Castro Alves (TCA). Conversamos durante cerca de uma hora sobre assuntos relacionados à arte, tropicália, antropofagia, fatos da história nacional, o contexto político recente, as jornadas de junho de 2013, e o impeachment presidencial traumático e resultado de golpe parlamentar. Falei-lhe acerca do domínio de pensamento e ação em construção há mais ou menos seis anos, vigentes na linguagem artística e na concepção teórica em desenvolvimento da Cena, a metodologia de intercâmbios culturais propostos, o campo interdisciplinar de arte que nos interessava, e a natureza pública e agregadora do conceito, que admitia o remix⁶⁸ de outros agentes, desde que o uso não tivesse finalidade comercial e o crédito nos fosse atribuído.

Um dia de sol solene se dava nos arredores do aeroporto de Guarulhos. Adentrei o ônibus executivo que me transportaria para uma estação de metrô, onde tomaria um dos vagões do metrô rumo ao Butantã, a fim de chegar à casa de Illa Benício e Clarissa La Croix, musicista e designer, amigas de longa data. Ocorreu-me uma sensação de liberdade pouco experimentada nos hiatos existenciais do período em que vivia. Por um arroubo impulsivo, sem ponderação ou força suficiente que pudesse detê-lo, enviei uma mensagem de supetão na qual declarava uma paixão que teimava em me solicitar uma atitude enérgica perante o vórtice de sensações causadas pelo afeto represado. Vez ou outra sigo essas intuições as quais creio fundamentais para os insondáveis lampejos artísticos, a designada inspiração. A paixão é um nascedouro fértil de poesia.

Adorno (1996) argumenta que quando nos apaixonamos a margem para os impulsos espontâneos é estreita, por conta do medo da transitoriedade do sentimento que nos acomete, e a chance de objetificação do ser apaixonado passível de obstruir a imagem narcísica que o sustenta.

⁶⁶ Bloco carnavalesco de São Paulo em homenagem a Caetano Veloso, de nome homônimo à canção do artista santos-amarense, e com repertório dedicado as suas composições. Registro do desfile 2017: <https://vimeo.com/206319615>.

⁶⁷ Fundador em parceria com Thiago Borba e Raphaela Barcalla.

⁶⁸ A ideia de remix aqui remete à releitura, interpretação por terceiros.

Em breves reflexões pregressas, notei que esse subterfúgio é comum nos estados de paixão, nos quais calar, além de um procedimento de autopreservação instintiva para manutenção de nossa completa integridade emocional, abalada pelas paragens secas e inhóspitas do desamor passado, é ainda um mecanismo de sublimação da subjetividade em torno do desejo frustrado de reciprocidade equivalente, frequente no ideal romântico, ultrajado em face do cotidiano pragmático e da adulez sobejamente autocrítica e analítica. A tendência especulativa da condição apaixonada exaure-nos paulatina e taciturnamente, tanto pelo excesso de conjecturas hipotéticas colocadas pela imaginação e seu dispositivo reiterado de ficcionalidade, quanto pela postura de clausura e defesa instaurada em um corpo arredo e escabreado, duas circunstâncias que acabam por minar o último resquício de lucidez hábil propícia a nos restituir o arbítrio sereno de viver essa disposição inspiradora.

Há elos invisíveis que aproximam arte e paixão, no que tange a vitalidade dessa e sua proporcional força motriz para impelir o nascimento de poemas, desenhos, melodias, argumentos, interpretações, e a espiritualização que as criações artísticas instituem no sujeito apaixonado, transitória, do ponto de vista da duração, devido à instabilidade e a intensidade dos sentimentos despertados. Em entrevista a Clarice Lispector, Vinícius de Moraes (2018) admitira que a calma no seio da paixão seria um anseio humano possivelmente inatingível.

Após rápida conversa protocolar via aplicativo, a outra parte lembrou-me da restrita amizade nutrida, no que terminei de imediato a interação proferindo a frase: - é carnaval, é permitido sonhar. Contraditoriamente ao corolário obtido, e ainda que a *secura* tenha se colocado como opção temporária pela recusa alheia à oferta de enamoramento, acontece com certa frequência da sensação de liberdade se ampliar quando pronuncio o desejo, seja pela tarefa exitosa de aplacar a inquietude do ego ante a rejeição do outro, ou pelo reconhecimento resiliente do círculo fechado que envolve a paixão.

O ensaio com banda estava marcado para às nove horas, o que me dava considerável conforto para chegar na casa das meninas, estudar as peças, e continuar à distância as articulações para o *show*⁶⁹ marcado em Salvador, no palco do Largo Pelourinho (frente a Casa de Jorge Amado), ao lado de Mariella Santiago e Bem Gil, na segunda-feira da folia de momo. Selecionei três músicas para cantar no Tarado: *Alegria, Alegria* (1968), *Divino Maravilhoso* (1969) e *Odara*

⁶⁹ *Tropicalistas e Tropifágicos* foi um show realizado dia 27 de fevereiro de 2017, em homenagem aos 50 anos da Tropicália, tema do Carnaval no mesmo ano, organizado pelo Governo da Bahia.

(1977), opções constadas em uma lista enviada por Zé Ed, puxador principal do bloco, cantor de presença e forte carisma pessoal.

Deitei-me pós-almoço, e passei a meditar sobre a apreensão que constatava correr em mim diante da responsabilidade que me aguardava no dia seguinte. Respirei de modo vagaroso e calmo, para contrapor a ansiedade proeminente, e um axioma difuso capturou a atenção desassossegada de meus pensamentos: a dimensão grandiosa e equânime que o Carnaval adquiriu no Brasil. É uma festa de tradição internacional, que acontece em Barranquilla, na Colômbia, Veneza, na Itália, Nice, na França, e outros lugares do mundo, entretanto, preconiza um arrebatamento e uma devoção particular por aqui, que, segundo Oswald de Andrade (1970), tem conexão com a inclinação celebratória e antropofágica do brasileiro.

Há uma transgressão intrínseca popular no festejo carnavalesco nacional (excluída a exploração econômica constante em algumas práticas, como as condições precárias implicadas nas atividades de cordeiro dos blocos baianos, ou a colocação de camarotes em vias públicas diminuindo o espaço do folião pipoca), que não reside na alegria exaltada como tendência gratuita e fortuita da índole local, utilizada como marketing de promoção institucional ostensiva para justificar a ausência de vontade política em promover o bem-estar social da imensa população de vulneráveis, porém, pela catarse que esta alegria transporta do ponto de vista ético-estético, através da interação e do convívio festivo de pessoas durante os dias de farra, nos blocos de rua e nos trios sem corda. O estro transgressor dessa alegria está em sua constituição atípica e incomum, ocorrendo nesse cenário carnavalesco singular, distinto dos demais períodos do ano, no qual, são inúmeras as adversidades que marginalizam gentes brasileiras, sobretudo as que sofrem de problemas relacionados à pobreza e desigualdade estruturais de nosso país, a exemplo da fome e da oferta difusa e pouco qualitativa dos serviços públicos.

Aproveitei a tarde de sexta para fazer ligações imprescindíveis para o transcorrer diligente da *apresentação* no Largo do Pelourinho, resolvendo questões artísticas pendentes, cantar *Alegria*, *Alegria*, na confiança de fixar a letra ainda intrincada da poesia na minha cabeça, andar pelo bairro do famoso instituto biológico e pelas suas ruas repletas de domicílios charmosos e varandas atraentes e convidativas, e seguidamente ao café do início da noite me dirigi para o ensaio.

Ao chegar conheci os músicos⁷⁰, cumprimentei-os, sentando-me na calçada em frente ao galpão onde ficava o estúdio. Proseamos trivialidades até o horário de entrada, em clima leve e descontraído, pontuado pela extrema afetuosidade que os componentes do Tarado demonstravam entre si, construída nos quatro anos de história recém-completados. Percebi nas sutilezas de algumas atitudes indicativos de acolhimento e generosidade comigo, para me deixar confortável e parte daquela celebração familiar, advindas especialmente das musicistas Dominique Vieira, Mari Santos e Heloise Gildemeister, percussionistas cheias de groove que respondiam pelo núcleo pulsante do coração rítmico do grupo. Entramos na sala de ensaio e acertamos as convenções e os ritmos das músicas que eu cantaria, repetindo três vezes cada uma, já que outras canções demandavam atenção e acertos em um repertório de tamanho considerável. As canções de Caetano escolhidas ganham do Tarado versões para o carnaval, em frevo, marchinha, samba-reggae, e outros ritmos de médias e rápidas batidas por minuto (bpm), no intento de torná-las dançantes para apreciação e desbunde geral. Acompanhei todo ensaio e logo depois decidi passear pela Rua Augusta, área que sintetiza o cosmopolitismo e a diversidade cultural da cidade paulista, aproveitando para caminhar pela longa extensão de calçamento desse trecho, comer algo inusual, e descansar para o desfile.

Por volta de dez horas da manhã do sábado, pratiquei exercícios de técnica vocal e alongamentos com o objetivo de preparar a voz para cantar com potência e brilho. Dei pequenos pulos, mexi quadril, braços, pernas, para acordar toda a estrutura fisiológica e orgânica, na mesma proporção que fazia vocalizes aleatórios, em um ritual repetido em instantes anteriores às apresentações eventuais, costume compatibilizado com a concordância e a aprendizagem de que a voz é extensão do corpo, e sonoramente representa-o de modo integral (ZUMTHOR, 1986).

Este princípio me foi explicitado em uma situação delicada, aos 16 anos, que fincou a imprescindibilidade do canto em minha vida, contudo quase resultou em uma fatalidade irreversível. Viajava para o interior da Bahia com familiares em direção a Chapada Diamantina, e uma chuva fina e persistente insistia em cair na estrada. Na BR-242, que liga Itaberaba a Lençóis, meu irmão perdeu a direção do veículo, indo este em direção ao acostamento e capotando em seguida. Um cabedal de imagens inundou minha mente em átimos de segundos. O carro se arrastou

⁷⁰ A banda do Tarado ni Você é composta por: Zé Ed (voz/co-fundador), Luciano Cossina (violão), Ed Woiski (guitarra), Cristiano di Donato (baixo), Giuliano Laurenza (bateria), Mari Santos (percussão/co-fundadora), Dominique Vieira (percussão/co-fundadora), Heloise Gildemeister (percussão/co-fundadora), Fernando Calvache (percussão), Josué Bob (percussão), Júlia Casali (percussão).

de cabeça pra baixo perdendo velocidade, brecando muito próximo a um buraco de tamanho considerável, com uma pedra robusta e pontiaguda no meio. O susto deu lugar ao alívio quando percebemos que estávamos todos vivos e sem maiores ferimentos. Fomos eu e meu pai para o acostamento da estrada pedir carona, com a intenção de voltarmos ao centro de Itaberaba e ligarmos para o guincho, a fim de cumprir os procedimentos de retirada do automóvel do local. Um caminhoneiro solícito parou ao nosso chamado, e enquanto meu pai adentrou o banco do carona, subi na boleia e me acomodei sentado entre caixas distribuídas por toda extensão traseira do caminhão.

Uma palpitação no coração e um leve tremor nas mãos mantinham-me atordoado, cessando assim que comecei a entoar *Um homem também chora* (1983), de olhos fechados, invadido pelo presságio de que cantar me faria bem naquela ocasião. A aceleração dos batimentos cardíacos e a tremura dos dedos cederam lentamente ao apelo da voz, que se espalhava em toda amplitude e volume do meu corpo. Ao acabar de cantar, distingui a calma, e me veio a certeza intuitiva de que a mudança de estado fisiológico se deveu à vocalização poética da aflição sinalizada pelos sintomas descritos. Desde então meu corpo mantém essa memória perene e viva.

Vesti o figurino, uma calça saruel branca com corte de saia, e um colete de manga estampado com flores, de tonalidade carmim, e tomei o metrô rumo à estação da República de onde andei até o local da concentração do desfile, a Avenida São João, esquina com a Ipiranga, relatada em *Sampa* (1992), de autoria do homenageado. Aproximava-se do meio-dia quando cheguei. Avistei o trio elétrico, de tamanho médio, estacionado, customizado com samambaias, folhas de coqueiros, frutos tropicais, e a arte com a releitura proposta do termo tropifagia, de tendência discretamente sexualizada, em consonância com a canção homônima que dá nome ao bloco. A saída estava marcada para dali a uma hora. Subi no trio e guardei a mochila que carregava, recostando-me em um canto próximo à lateral, o que me permitia uma vista privilegiada de todo o entorno da rua: os edifícios, as ruas transversais, o comércio do bairro etc. Um som ambiente com músicas icônicas baianas (Banda Mel, Timbalada, Olodum) animava quem começava a chegar.

Foto 14: Figurino utilizado em São Paulo

Foto 15: Trio estacionado durante a concentração



Fonte: Clarissa La Croix, Facebook, 2017 Fonte: Acervo Pessoal, 2017

Fiquei a observar e admirar a criatividade das pinturas faciais dos passantes, o acabamento cuidadoso e vivaz das vestimentas, os belos corpos expostos e parcialmente desnudos, o uso inusitado de roupas em formatos excêntricos, e os infinitos acessórios (colares, brincos, pulseiras, chapéus, etc) utilizados para compor as fantasias. Algo me guardava reservado e introvertido, tanto pela ausência de maior intimidade que me permitisse a interação livre e fluida com os presentes, quanto pelo propósito de resguardar energia para a participação que faria mais tarde. Passei este ínterim até a saída do trio em silêncio, tímido, numa espécie de observação ativa.

Equipamentos ligados, passagem de som, tambores soando, céu azul, sol escaldante, glitter, brilho, sorrisos fartos, janelas dos prédios cheias de espectadores curiosos. A banda do Tarado cumpriu sua liturgia de preparação e aquecimento, os instrumentistas tomaram seus postos e assentos, os três fundadores fizeram seus discursos de reverência e anunciação, e lançadores de confetes e serpentinas decretaram o início do circuito com *Milagres do Povo* (1985). Os gritos da multidão arrepiaram-me instantaneamente, uma vocalidade coletiva e uníssona capaz de adentrar as entranhas do mundo, dada a força e peso de sua emissão conjunta. Tive uma primeira epifania de que seria cúmplice de uma grande performance⁷¹, uma sucessão de desdobramentos poéticos únicos, de lances despreziosos e espontâneos. Nada era planejado ou ordenado, porém parecia

⁷¹ O conceito de performance descrito nessa passagem remete à definição de Paul Zumthor (1986), de uma forma poética singular e única, uma “emergência de contexto cultural e situacional que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (p.31), na qual os sujeitos são agentes atuantes pela presença viva de seus corpos, no espaço que por ventura existem e ocupam.

irromper previsivelmente na percepção lírica e profusa provida de uma espetacularidade quase confessional, da inflamada euforia interior que eu sentia.

O percurso tinha a previsão de cinco horas, com a minha participação e de outros dez convidados: Caio Prado, El Peche, Geórgia Branco, Lineker, Leo Cavalcanti, Linn da Quebrada, Os Não Recomendados, Paulo Neto, Pedro Peu, e Thy San, em uma representatividade social relevante e destacada. O momento traduzia-se pela abertura de fronts nos nichos de mercado com a ascensão viral de Liniker por exemplo, cantora transexual, oportunizando espaços para novas artistas de perfil identitário comum, como Linn da Quebrada, uma das convocadas pelo Tarado.

Um discreto nervosismo espreitava-me diante da combinação inédita dos fatos. Nunca havia cantado para tanta gente, e cantar, mais do que um ato aparentemente corriqueiro ou de mecânica simples e repetitiva, pressupõe uma imersão e entrega que requer total disponibilidade íntegra de minhas faculdades humanas intuitivas e lógicas. A partir do acidente relatado, e da incorporação desse hábito de expandir a voz como estratégia de subsistência da vida simbólica, algumas vivências de formação aprofundaram meu saber técnico e holístico, permitindo maior compreensão executiva desse fazer poético-estético. Se na Escola Baiana de Canto Popular⁷² (EBCP), a vivência de palco e o conhecimento especializado conduziram-me para o aprimoramento de minha percepção musical e capacidades vocais como cantor, além do contato mais detalhado e próximo com a obra de compositores e artistas da importância e envergadura de Batatinha, Os Tinhoos, Ederaldo Gentil e Riachão; a iniciação em palhaçaria⁷³ e a permanência de três anos e meio no Nariz de Cogumelo⁷⁴ e no Cuerpos Dilatados⁷⁵ transportaram-me para o profundo esteio de minha vida subjetiva e corpórea, tornando-se crucial para a imergência na narrativa textual (letra) e rítmica das canções, através de dinâmicas e práticas corpo-vocais geradoras de estados psicofísicos profícuos para a construção das respectivas interpretações.

⁷² Escola de nível técnico-profissionalizante conduzida pela cantora e professora da Universidade Federal da Bahia, Ana Paula Albuquerque, que promove o Curso de Formação em Canto Popular, localizada no Sharanam - Yoga & Terapias, no Politeama de Baixo, em Salvador. Fui aluno da escola entre os anos de 2008 e 2010 e professor colaborador de 2015 a 2017.

⁷³ Iniciação feita com Alexandre Luis Casali, palhaço Biancorino Bolofofo, reconhecido em Salvador, e formado pelo Lume Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

⁷⁴ Grupo de Palhaçaria do qual sou um dos fundadores e que permanece em atividade na capital baiana, atualmente composto só por mulheres, dedicando-se à palhaçaria feminina. Formação atual do Nariz de Cogumelo: Laili Flórez (Florícota), Larissa Uerba (Furabolo), Luiza Bocca (Calçolina), Viviane Abreu (Fuscalina), Diogo Flórez (Músico) e Pedro Vieira (Músico).

⁷⁵ Primeiro grupo teatral que participei em Salvador (2005-2008). O trabalho seguia a linha do teatro físico e musical tendo a peça *Antropofomiscigenação* em seu repertório. O grupo se desfez em 2008 dando origem ao Nariz de Cogumelo com seus membros remanescentes.

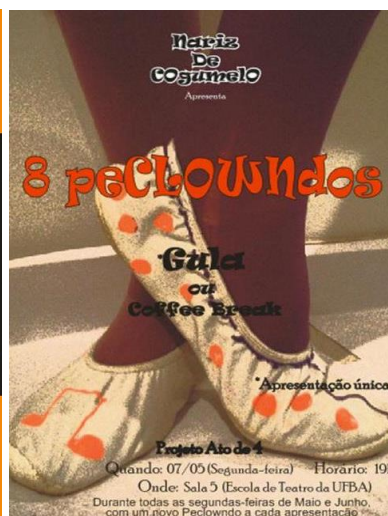
Três fundamentos corroboram com a mudança qualitativa de distinção do ofício do cantor e do intérprete, na acepção de que, para o primeiro, noções básicas aplicadas de afinação, emissão e dicção são suficientes para a execução adequada e estritamente técnica do canto, ao passo que para o segundo, a aplicação elaborada de princípios como respiração, dinâmica e timbre compõem uma trinca articulada e diferenciada que constrói a especificidade do atributo interpretativo. Nem todo cantor é intérprete. Esta tríade de fundamentos é de mesmo modo imprescindível para a prática específica do cantor, todavia, é na prática do intérprete que ela ganha contornos próprios, singulares e expressivos. Por intermédio da respiração, pulsação básica da vida, temos a possibilidade de alteração consciente de nossa disposição física e mental, o que permite uma gama de estados emocionais afeitos à variedade de interpretações exequíveis. A dinâmica se consolida com a modificação da frequência respiratória e do volume de emissão da voz, dotando à canção de nuances particulares no tocante à intensidade sonora. E o timbre, por sua vez, caracteriza-se pela mudança na “cor” da voz cantada, na constituição vocal emitida (a título de exemplo, na bossa nova geralmente é suave e claro, e no rock’n roll pesado e rasgado). Machado (2007) ressalta este último aspecto como o mais natural da voz cantada, modo de expressão de uma infinidade de significações. Esses três fundamentos se relacionam na concepção interpretativa, exercendo mútua influência nessa complexa engrenagem a partir da variação de suas formas estruturais. As escolhas estilísticas pautam-se pelo alvedrio intencional do intérprete, um cantor de vários ritmos, conforme fez em sua trajetória a brilhante intérprete Elis Regina.

No EP *Comendo o País Tropical* (2016), apliquei esses rudimentos ao meu desempenho durante as gravações, o que torna visível a diferença de interpretação vocal entre os fonogramas *Revolta dos Malês* e *Iemanjá*, ou na mesma faixa, caso das antagônicas inflexões de voz realizadas naquela, distintas na parte A e C da forma⁷⁶.

Foto 16: Curso de verão ministrado na EBCP

Foto 17: Esquete no Ato de 4 - ETEA - UFBA

⁷⁶ A: “Perto do abaeté, tem um negro mandingueiro”, C: “O canto de apear o boi, foi o malê que trouxe”.



Fonte: Página do Facebook EBCP, 2017

Fonte: Acervo Nariz de Cogumelo, 2007

O desfile seguia seu itinerário pelas vias do centro de São Paulo cada vez mais cheio e vibrante. Surpreendi-me ao ver o deleite de uma senhora em cadeira de rodas no meio da aglomeração de gente, com as mãos balançantes e a exibição de seus cabelos brancos e sorriso apreciável. A imagem dessa mulher restituiu-me uma altivez motivada, que me pôs ao lado de Mari fazendo vocais e brincando com desprendimento e entusiasmo, compartilhando com os demais músicos a autoria daquele script imprevisível e esplêndido que se escrevia no “urbanismo subjetivo” da cidade. Tive uma segunda epifania no meio do trajeto, quando olhei na direção traseira do trio, sem conseguir enxergar o final da multidão⁷⁷, na posição mediana da Consolação, ponto que a banda sacou as canções *Luz de Tieta* (1998), *Filha da Chiquita Bacana* (1977), *Chuva, Suor e Cerveja* (1977) e *Atrás do trio elétrico* (1969), embalando de vez os foliões.

A essa altura passávamos no trecho próximo à suntuosa Biblioteca Mário de Andrade, reforçando conjunturalmente a ligação atávica das novas gerações ali testemunhadas com o compromisso das gerações antepassadas, de traduzir e registrar os códigos simbólicos da vida brasileira no legado de suas obras, para a continuidade de uma missão precípua, fundamental e urgente: a realização plena de um país mediante o reconhecimento e valor de sua dimensão e potência cultural. Agucei o quanto pude a vista para chegar à delimitação do contingente humano existente, no entanto o máximo de visão que alcançava não me permitia vislumbrar espaço vazio no horizonte. A cena fincou-se em minha consciência com tamanha avidez, que o retrato da rua

⁷⁷ A estimativa de público foi calculada pelo próprio bloco em 70.000 nos momentos de pico do desfile. Os órgãos institucionais não divulgaram dados oficiais. Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/carnaval-2017/2017/03/08/vista-aerea-mostra-extensao-do-carnaval-de-rua-de-sao-paulo-neste-2017.htm>.

ocupada por brincantes, tomando para si um domínio público partilhado, permanece na galeria intangível de minhas memórias, da convivência harmônica e conciliatória da coletividade. Tirei os sapatos e me debrucei moderadamente sobre o guarda-corpo do trio, no fito de atrair o calor humano emanado pelas milhares de pessoas, num ato desavergonhado e entregue ao fascínio regozijante de estar ali de corpo presente.

Chegada a hora da minha participação, Zé Ed chamou-me ao microfone. Saudei a todos e deixei claro o contentamento de ir da Bahia para aquela celebração apoteótica e histórica do carnaval de São Paulo, que reintroduzia em seu formato a rua como lugar de ocupação e resistência libertária ao conservadorismo e aos preceitos de recato e pudor. A banda puxou os primeiros acordes de *Divino Maravilhoso*, defendida por Gal Costa no 4º Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (1968), e lançada em 1969 pela cantora, no seu primeiro LP de carreira, e respirei concentrado para entoá-la em versão de marcha-frevo, levemente sincopada, com forte apelo poético em função da letra vigorosa e das circunstâncias políticas sob as quais foi composta. Durante as primeiras frases cantadas olhei para Dominique Vieira, que respondeu indicando com a cabeça para eu me aproximar do guarda-corpo e interagir direto com o público, já que certa insegurança me fez permanecer próximo dos músicos para ter contato visual e alinhar o tempo e o andamento da canção. Esse ato generoso relaxou-me completamente, fazendo-me romper de modo firme a preocupação com um possível erro e entregar-me sem ressalvas ao momento que me tornei o guia daquela multidão.

Senti uma receptividade positiva na primeira interpretação, e mais confiante, após um breve discurso exortativo da pregressa experiência da Cena Tropicifágica, conduzi *Alegria, Alegria* de maneira precisa e cadenciada, em ritmo de samba-reggae, o que levou milhares de pessoas a cantar o refrão a plenos pulmões comigo. Embeveci-me pelo resultado frutífero e pujante da música que mais me preocupava, e seguimos com *Odara* (1977) para finalizar, um tom abaixo da original. Avaliei anteriormente que a emoção e o contexto tornariam difícil a sustentação das tonalidades da região média e aguda sem vacilar, uma hesitação injustificada que tirou o brilho da interpretação de *Odara*, e deixou-a apenas satisfatória. Findada minha contribuição artística, em júbilo, já despreocupado pelo esvaimento da pequena tensão antes de cantar, desci descalço para o meio das pessoas ao encontro de Larissa Uerba, com quem segui até próximo do fim do circuito.

Foto 18: Participação no Tarado ni Você



Fonte: Acervo Giselli Galvão, 2017

Foto 19: Registro aéreo do desfile



Fonte: Facebook Tarado ni você, 2017

O trio seguiu seu itinerário passando pela frente do Teatro Municipal, local de realização da *Semana de Arte Moderna*⁷⁸ (1922), e do Monumento a Carlos Gomes, ao som de *Tropicália* (1968), e pela Avenida São João, ao som do bis de *Tarado ni Você* (2009), encerrando a rota que cumpriu no tempo combinado com os órgãos de controle do poder público municipal. A visível exaustão dos instrumentistas e puxador do bloco em razão da maratona ininterrupta de música, co-existia mediante o incontido prazer de realizar tal proeza, reunir o maior público nos quatro anos de desfile, expressivamente superior ao estimado. Era menos uma estafa restritiva que pedia ao corpo repouso imediato, e mais um estado de estupefação e incredulidade, que eu compartilhava, de tornar-se ciente da “miraculosa instantaneidade da gênese” (NIETZSCHE, 2000, p.115) operada pela arte naquela tarde ensolarada. Uma confraternização em um restaurante baiano selou o acontecido e celebrou o feito.

Peguei o avião de retorno a Salvador na manhã seguinte de domingo, para o ensaio geral do *show* de Carnaval⁷⁹, no Circuito Batatinha⁸⁰. A poucos dias havíamos recebido a notícia de que Mautner não participaria por problemas de saúde. Para substituí-lo, convidamos Bem Gil, músico e produtor, que o acompanha em sua banda de apoio. *Tropicalistas e Tropifágicos*⁸¹ foi concebido como ponte entre a Tropicália e a Cena Tropifágica, apresentando o elo artístico entre o legado do

⁷⁸ Manifestação que reuniu artistas e intelectuais em torno de uma visão considerada moderna da arte brasileira, inspirada pelas vanguardas europeias. Entre suas bandeiras e proposições: liberdade de formas artísticas, crítica ao parnasianismo, temáticas nacionalistas, fusões estilísticas dos elementos brasileiros com os estrangeiros etc. Organizada por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, e outros.

⁷⁹ A homenagem à Tropicália foi o tema escolhido pelo Governo da Bahia para o Carnaval 2017.

⁸⁰ O Carnaval de Salvador é dividido em três circuitos oficiais: Dodô (Barra), Osmar (Campo Grande) e Batatinha (Pelourinho).

⁸¹ Show produzido em parceria com a Giro Produções Culturais. Formação da banda base: Babuca Grimaldi (violão), Márcio Pereira (guitarra), Marcelo Rocha (baixo), Waguinho (bateria), Dainho Xequerê (percussão), Otávio Correia (trombone), Davi Brito (trompete), e Eric Almeida (sax e flauta).

“movimento” da década de 60, experimental e de multilinguagem, com o acervo *Comendo o País Tropical*, relançado em 2016 com participação de Mautner e Santiago. Convidei Sebastian Notini para direção musical, indicado ao Prêmio da Música Brasileira (2016) pela produção do disco *Mama Kalunga*, de Virgínia Rodrigues, e conduzi a direção artística. No repertório, canções de Mautner, *Maracatu Atômico* (1974) e *Lágrimas Negras* (1974), Caetano e/ou Gil, com *Baby* (1968), *Babá Alapalá* (1977), *Reconvexo* (1989), *Odara* (1977), e *Divino Maravilhoso*, as duas últimas em versões distintas do Tarado ni você, em samba-reggae e *soul* à brasileira (uma levada similar a de Tim Maia - com naipe de sopra), *Danado na cor* (2015) e *Ella* (2015), de autoria de Mariella Santiago, e as canções do EP da Cena.

O domingo à noite reservava ainda o desfile da Paraíso do Tuiuti, no grupo especial do Carnaval do Rio de Janeiro, com o tema *Carnavaleidoscópio Tropifágico*⁸², enredo articulado pela embaixatriz Ana de Oliveira, pesquisadora da Tropicália, e parceira⁸³ eventual da Cena Tropifágica. A escola apresentou na avenida uma cosmovisão da cultura brasileira em sua síntese moderna e a contribuição da tropicália para esse processo. O desfile foi um breviário intergeracional de quase um século da cultura brasileira, constituída a partir da *Semana de 22*, com exaltação ao ideário filosófico e estilístico da Tropicália, e alusão aos elementos antagônicos que a constituiu, em especial o pop e o popular.

Exaltando o sincretismo nacional como elemento constituidor do Brasil, a agremiação levou para a avenida a reivindicação emblemática de superação da herança colonial de exploração e subalternidade, representada nas alas *Pernambuco*, *Flower Power* e outras.

Na segunda de tarde passamos o som das três até as cinco horas, para voltar ao palco do Centro Histórico abrindo a programação pontualmente às sete, que contaria ainda com Gerônimo, Laura Arantes e Adailton Alves. O Pelourinho tornou-se o circuito ideal em Salvador para um tipo de celebração carnavalesca mais alinhada com a tradição de bandas de fanfarra, com espaço para performances artísticas e ocupações nas praças Pedro Archanjo, Tereza Batista e Quincas Berro D'água. Nina nos acompanhava e fazia a cobertura e registro de imagens de maneira livre, suponho que já maquinando a construção da pílula de número três da Cena.

⁸² A letra do samba-enredo presta uma homenagem à Tropicália e cita pontos chaves do conceito tropifagia como os intercâmbios culturais.

⁸³ No ano de 2016 Ana de Oliveira participou do evento *Bahias Intemporais*, iniciativa da Cena Tropifágica em parceria com a Multi Planejamento, compondo a mesa *Torquato Neto: Inconformismo e Poesia*, realizada dia 16 de abril no Cine-Teatro Solar Boa Vista.

Entrei mais nervoso que a participação no Tarado, porque estava em casa, sujeito ao juízo de meus conterrâneos, através da difusão televisionada na TVE, e radiofônica pela Educadora, pelo processo árduo de adaptação inesperada com a impossibilidade da vinda de Mautner, e por um desejo profundo de dar o melhor que podia. Começamos o *show* por *Baby*, e fomos inserindo músicas mais swingadas e dos repertórios próprios, conferindo ao concerto uma dinâmica crescente e alternada de versões de sucessos e canções autorais. Desafinei na frase final da icônica canção interpretada por Gal, diante da transição para me sentir de fato à vontade na cena. O palco tem um efeito apaziguador que me deixa a vontade para estar e criar. Em *Danado na Cor* (2015), com citação criativa à *Negrume da Noite* (1989), de Cuiuba e Paulinho do Reco, quarta canção do repertório, estava dançando e enfim inteiro na jogada.

Intercalei com Mariella Santiago os vocais e o destaque no proscênio até a entrada de Bem Gil, que se juntou a nós para homenagear Mautner, com *Maracatu Atômico* (1974) e *Todo Errado*⁸⁴ (2002), esta última em arrocha, parceria com Caetano, versão que muito nos orgulhou tocar pela “baianidade” expressa no arranjo, fruto da insistência e empenho de Babuca Grimaldi em colocá-la no repertório. A elegância audaciosa de Mariella garantia-me crescer em medida semelhante que ela, assim como a serenidade atilada de Bem corroborou para que tensões sutis e naturais da cena permanecessem nas fronteiras do palco e fossem resolvidas exclusivamente pela música.

Foto 20: Registro *show Tropicalistas e Tropifágicos*



Foto 21: Visão do Público, Largo do Pelourinho



Fonte: Facebook Cena Tropifágica, 2017, Taylla de Paula Fonte: Acervo Pessoal Taylla de Paula, 2017

A apresentação foi extensa e cansativa. Duas horas, outrossim, com composições registradas no EP da Cena: *O Híppie* (2016), *Rainha* (2016), e *Samba TQT* (2016), de Rafael Pondé, Maurício Chiari e Silas Giron. A segunda metade em diante foi marcada pela execução de

⁸⁴ Registro TVE: <https://www.youtube.com/watch?v=FlveDXKOKIk>

Sereno (2018), de Bem e seu pai, dedicada ao filho e neto dos compositores, executada publicamente pela primeira vez nessa ocasião, de *Eu sou Negão* (2015), com recitação de parte da letra, similar à original de Gerônimo, balanceada e provocativa no registro charmoso de Mariella, e de um discurso político de contestação com direito a riff do hino brasileiro, ambos improvisados na voz e guitarra dos convidados, com minha voz dobrando no refrão, durante *Divino, Maravilhoso, gran finale* da noite.

Concluí a missão de trabalho do Carnaval com o sentimento de dever cumprido, no sentido maior do que a trivial obrigação de honrar compromissos e agendas, pela reverberação e congruência das ideias e objetivos difundidos, com o peito inflamado e apaixonado pela festa que outrora me fez sair da cidade e ir ao campo repor o ânimo. Paixão essa, que diferente da descrita por Adorno, silenciosa e enrascada, me fez vocalizar em canto e transpiração os desígnios de amor tropifágico.

SEÇÃO 4

MATERIAIS, EPÍLOGO E APÊNDICE

4.1 Histórico, processo e acervo Cena Tropicífica

*



CENA TROPICÍFICA

Logo da Cena Tropicífica (2016) Por Rosane Andrade.

“Tropifagia: comer o país tropical. Ação coletiva onde o processo fala mais que o produto, e a perda do controle é a pauta principal. (...). Uma obra em progresso em busca de desvendar Pindorama hoje, entre conexões locais e globais. No fim das contas, só me interessa o que não é meu”.

(Aline Carvalho, 2012).

Apresentação:

Esta seção apresenta as realizações da Cena Tropicífica (2011-2017) no campo criativo e executivo. Divide-se em três subseções: criações em multilinguagem (*Comendo o País Tropical*), projetos realizados, prêmio, e difusão do conceito.

O início da trajetória da Cena Tropicifágica foi vinculada informalmente ao Circuito Universitário de Cultura e Arte (CUCA) da União Nacional dos Estudantes⁸⁵, entre 2019 e 2011, durante as pré-atividades e a realização das 6º e 7º Bienal de Cultura da UNE, em Salvador e no Rio de Janeiro respectivamente, a partir da realização das seguintes ações já relatadas nos ensaios memoriais anteriores: entrevista e conversa com Gilberto Gil (agosto de 2010), Jorge Mautner (outubro de 2010), e Carlos Lyra (setembro do 2010), show montado especialmente para 7º edição do evento (janeiro de 2011), e a estreia do espetáculo *50 Anos Esta Noite* (2011), com mais de 30 pessoas de distintos estados entre todos os integrantes da equipe de diretores, músicos, atores, técnicos e apoio. A Cena Tropicifágica foi gestada e concebida inicialmente no período de dois anos de trabalhos que eu e Aline Carvalho desenvolvemos para o Circuito Universitário de Cultura e Arte da UNE, se constituindo em 2012 como organização independente e autônoma, não formalizada, em duas frentes de trabalho:

1. Como espaço simbólico de investigação e produção de conteúdos criativos em multi linguagem, no qual criadores⁸⁶ ou agentes transitam através de intercâmbios culturais em torno do termo tropifagia, como na construção do acervo *Comendo o País Tropical* (2016), com a laboração dos seguintes participantes, além de mim: Alessandra Stropp, Aline Carvalho, Cássia Olival, Dominique Thomaz, Edson Big, Hebert Sobral, Jorge Mautner, Juninho Duvalle, Karla da Silva, Lucas Vinícios, Luiz Galvão (Novos Baianos), Marcos Odara, Mariella Santiago, Maurício Chiari, Nina La Croix, Rafael Pondé, Rubens Leite, Silas Giron e Thiago Vinícios (in memoriam).
2. Como realizadora e parceira de iniciativas e ações que incluam a experimentação de formatos e suportes poéticos, e o debate de questões artísticas e culturais relativas à Bahia, ao Brasil, e aos temas desse âmbito considerados fundamentais para/na atualidade.

⁸⁵ O Circuito Universitário de Cultura e Arte é uma iniciativa cultural da União Nacional dos Estudantes criada para demarcar os 50 anos da experiência da entidade com o Centro Popular de Cultura (CPC), atividade progressiva na área de cultura, com a finalidade de articular diferentes Pontos de Cultura pelo país, e realizar as Bienais de Cultura e Arte. Orbitamos, eu e Aline Carvalho, pelo CUCA durante os anos de 2009, 2010, 2011.

⁸⁶ A opção pelo uso da palavra criadores ao invés de artistas ocorre por dois motivos conexos: alguns dos agentes que participaram da composição do primeiro acervo não atuam profissionalmente nas artes, não sendo este um critério para participação efetiva dos que são convidados.

Foto 22: Entrevista com Gilberto Gil



Fonte: (Site da UNE, Barcelos 2010)

Foto 23 - Show da Cena na VII Bienal de Cultura da UNE



Fonte: Arquivo Cena Tropicfágica (Leticia Ribeiro, 2010)

Criações em multilinguagem - Comendo o País Tropical

Os primeiros materiais artísticos da Cena Tropicfágica foram reunidos em um acervo denominado *Comendo o País Tropical* (2016). Trata-se de uma composição coletiva e colaborativa, sem composição hierárquica pré-definida, com a assinatura de 20 criadores no total (nominados acima). Os materiais utilizaram os suportes de música, fotografia, audiovisual e texto, disparadas pelo intenso e curioso processo de visitar e ressignificar de maneira propositiva o legado cultural e artístico brasileiro vinculado ao século 20, surgido da quantidade de vivências e informações proporcionadas pelo nosso trânsito e trabalho no Circuito Universitário de Cultura e Arte.

O lançamento deste material data de 2012, em formato de EP multimídia⁸⁷, relançado digitalmente⁸⁸ em 2016, ampliado e revisado, em apresentação musical e bate-papo realizados na cidade de Salvador, no Cine Teatro Solar Boa Vista, durante o projeto Bahias Intemporais, em 11 de junho, com as presenças de parte dos criadores, dentre eles Jorge Mautner e Luiz Galvão, o último, compositor de grande parte das letras dos Novos Baianos. O show contou também com a participação especial de Mariella Santiago, Rafael Pondé e Maria do Sol, também colaboradores da Cena Tropicfágica.

⁸⁷ Dispositivo de CD com leitura dos fonogramas em equipamentos sonoros em geral, e arquivos anexos separados por pastas (textos, imagens, canções) com leitura em unidades d: de computadores com esse drive disponível.

⁸⁸ Lançado e disponível no site www.cenatropifagica.com.br

Foto 24/25- Show e bate papo com presença de Jorge Mautner e Luiz Galvão. Detalhe para Luiz Caldas no público.



Fonte: Arquivo Cena Tropicífica (Taylla de Paula, 2016).

Processo Criativo

A composição do acervo *Comendo o País Tropical* ocorreu no período de novembro de 2011 a abril de 2012, organizado por Carvalho e Pondé, intervalo no qual diferentes criadores foram convidados para participação no processo criativo realizado no Rio de Janeiro, sendo o Amarelo Estúdio e a casa da videomaker Nina La Croix, espaços de apoio para os intercâmbios culturais no acolhimento de encontros, ensaios, reuniões, estudos de concepção, jams sessions, gravações e registros. A escolha dos participantes teve por critérios três premissas: diversidade identitária, diferentes formações e vivências artísticas, e moradia em distintas regiões da cidade, pautadas pela negativa da seguinte pergunta:

Esses criadores produziriam conjuntamente e se encontrariam em outro contexto cotidiano de suas vidas?

O papel dos organizadores consistiu em mediação entre os agentes (dos quais faziam parte), a condução dos encontros, além da consolidação de diretrizes gerais como o horizonte temático a ser abordado e o desdobramento prático das etapas de execução, que se deram da seguinte forma:

Música: após escolha do repertório pela banda nuclear formada por mim, Silas Giron (violão), Rafael Pondé (voz), Rubens Leite (baixo), Maurício Chiari (bateria) e Marcos Odara (percussão), a primeira etapa foi a gravação de arranjo de base por linha/faixa, montado coletivamente durante os ensaios e por cada criador em específico com a colaboração dos demais. Posteriormente fez-se a inserção dos demais músicos, Jorge Mautner (violino), Edson Big (saxofone e flauta), Juninho Duvalle (percussão), Lucas Vínicios (percussão), Thiago Vínicios

(percussão), e Breno Chagas (percussão), com gravação de diversas faixas com inserção de harmonias, ritmos, improvisos, e dobras, em conversa e troca com os compositores das canções Silas Giron, Rafael Pondé e Maurício Chiari.

As próximas etapas foram a mixagem e masterização, pautadas pela finalização e adequação técnica da gravação, e pela incorporação de elementos não previstos, como a fala registrada espontaneamente durante conversa com Jorge Mautner, em ensaio, enxertada no fim da canção *Revolta dos Malês*: “É essa ambiguidade que habita o coração brasileiro. Não é fantástico?”, e trechos do poema *Tropifagia*, composto por Luiz Galvão, entre as canções. A mixagem e masterização foram realizadas no Amarelo Estúdio, e o estúdio 12x8 fez uma remasterização nos fonogramas com a finalidade de ganho de qualidade do material, para o lançamento ampliado do acervo em 2016.

Arte visual (fotografia): em reunião aberta com a minha participação, e a de Aline Carvalho, Nina La Croix, Hebert Sobral e Dominique Thomas foi decidido o uso da banana como elemento simbólico a ser abordado nas artes visuais, devido a sua aparição recorrente e constante em trabalhos artísticos brasileiros e sua simbologia cultural para o Brasil. Sugestões foram levantadas durante o encontro e o artista visual Hebert Sobral ficou responsável pela execução das fotos e dos possíveis desdobramentos criativos surgidos durante a execução, inclusive formatos não pensados coletivamente.

Audiovisual: Nina La Croix registrou os acontecimentos do processo criativo durante praticamente toda a sua extensão, e em diálogo comigo concebeu a linguagem experimentada em vídeo, através da edição de pílulas curtas com imagens de três fontes: câmeras profissionais e analógicas, dispositivos móveis e arquivos públicos - todos licenciados em Creative Commons e passíveis de “*remix*”.

Texto: inquietações surgidas durante o processo criativo pautaram e conduziram a formulação de questões por parte dos organizadores em textos corridos.

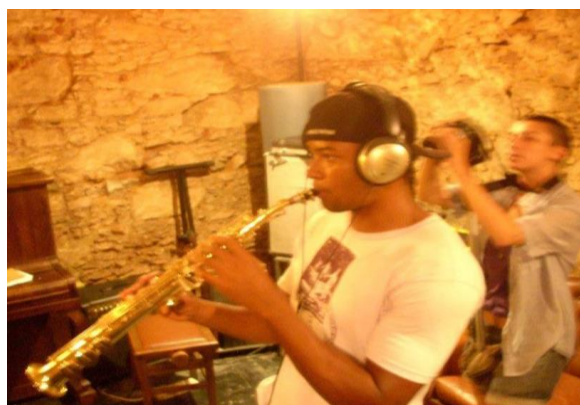
Foto 26: Gravação com o soprista Edson Big⁸⁹

Foto 27: Jam Session com Jorge Mautner e Luiz Galvão



Fonte: Arquivo Cena Tropicáfica (La Croix, 2012)

O processo criativo como concepção pela Cena Tropicáfica pauta-se pela tentativa de norteamento com base em três premissas: A sensibilidade e a singularidade como máximas para o processo de criação artística (ético-estética), o exercício de uma linguagem operatória tentada à experimentação e inovação em algum elemento na composição final de obras artísticas (poético-estética), e a proposição de espaços de convivência para troca e produção artística coletiva de sujeitos de diferentes recortes identitários (político-estética). Cito ainda a escolha planejada de criadores das mais diversas origens sociais, credos, raças, gêneros e orientações sexuais, a fim de propiciar uma representatividade ética, poética e política de fato distintiva e plural.

Produção Textual

Textos de caráter jornalístico, documental e conceitual.

Comendo o País Tropical

Aline Carvalho

⁸⁹ Edson Big é um soprista morador do Turano, comunidade da zona norte do Rio de Janeiro, que formou-se músico a partir da experiência na igreja de seu bairro, e assim como Breno Chagas, Thiago Vinícius e Lucas Vinícius, percussionistas moradores da comunidade da Babilônia, na zona sul, foram convidados a participar dos intercâmbios culturais através da articulação da Cena Tropicáfica com a Agência de Redes para Juventude e o Observatório de Favelas, duas instituições nas quais atuei como mediador artístico e articulador cultural durante os anos de 2011, 2012, 2013 e 2014.

Se a antropofagia propunha com violência simbólica a deglutição e a regurgitação do elemento “humano” em busca de uma revalorização da cultura nacional (ANDRADE, 1970), e se a empreitada tropicalista misturou empiricamente referências locais e estrangeiras nas artes com primazia, a proposta tropifágica é a de voltar os olhos ao país sob esse legado, e redescobrir um Brasil múltiplo, diverso, e muitas vezes, mesmo contraditório. Os Pontos de Cultura deram este importantíssimo passo de “desvendar o Brasil debaixo pra cima” (TURINO, 2009), e agora este Brasil se reencontra de forma protagonista e autônoma se mobilizando em rede face à mesma burocracia estatal que os gerou. A Cena Tropifágica é fruto desse contexto. E por se tratar de um processo mais que um produto, talvez seja essa a dificuldade de explicá-la em palavras. Durante uma troca de emails acontecida durante um vendaval de informações de trabalho, algumas palavras do meu parceiro Thiago Pondé expressam relativamente bem esse embaraço (um salve às redes digitais-afetivas!):

“A tropifagia não tem resposta pronta. A razão não pode operar sobre a sensibilidade é do lugar que se faz mais sentindo do que raciocinando, e a segunda faculdade não pode sobrepujar a primeira. Temos propósitos, objetivos, sim. Mas eles não se sobrepõem à experiência, que por vezes é extremamente intuitiva, empírica, se faz no caminho continuado que traçamos. Como te disse: há essa necessidade “política” que nos pede clareza, porém, melhor não cairmos na armadilha de querer formular com excelência. Não podemos reduzir a tropifagia a um único sentido magnânimo, senão o de estar sempre tentando desvendar o processo, que por vezes acontece à revelia de nossa condução”. (Pondé, 2012).

E ponha revelia nisso. Grandes parcerias de último minuto, skypes de madrugada para driblar o fuso horário, egos, pontos de vista e responsabilidades que chamam. Um grande encontro de vontades construtivas e poéticas singulares, atreladas à criação de espaços de convivência criativa entre sujeitos sociais ética, estética e economicamente distintos. A faixa Iemanjá é a que mais simboliza isso. A convite de Thiago Pondé, Mariella Santiago empresta sua maravilhosa voz à composição de Rafael Pondé, Tico Marcos e Roberto Leite, num delicioso tabuleiro de baianos. Em Paris, chega às minhas mãos através do DJ mineiro Corisco Dub a revista Bravo! que traz na capa a matéria “A voz e o computador”, sobre o novo disco de Gal Costa produzido por Caetano Veloso. Naquele momento, entendi que a inovação que a guitarra elétrica tropicalista trazia para a música brasileira é hoje representada pela produção musical ‘caseira’ e de qualidade (salve Amarelo Estúdio!), entre softwares de áudio e e-mails. Na hora, pensei que Iemanjá poderia representar isso, no grande trabalho de experimentação que é a Tropifagia – a mistura de

referências, o diálogo entre a cultura popular dos orixás e ijexá e a cultura digital do remix e sintetizadores – e convidei Corisco para remixar a música, que entra como faixa bônus no EP. Mas todo este trabalho tem sido feito à base de parcerias e encontros inesperados, e eis então que, sem saberem que já estavam ligados pelo processo tropifágico, Mariella, em turnê em Paris, encontra Corisco e o grupo parisiense de maracatu Tamaracá e fecham uma parceria para tocarem juntos no concurso de batucada da cidade. Conexões feitas e referências compartilhadas, eis que a rainha do mar recebe em oferenda uma versão dub com um toque afrobeat, e continua a abrir nossos caminhos. Uma investigação de ordem primordialmente estética sobre as possíveis relações entre cultura, política, comunicação, conhecimento e processo criativo, embaladas por muitas horas de estúdio, mesas de bar e trocas de email, e simbolizados num primeiro produto artístico que é o acervo *Comendo o País Tropical*. À sua época, a Tropicália se reivindicava mais como um “momento” do que um “movimento”. Essa era a subversão: num contexto histórico onde movimentos políticos eram necessários para se opor à ditadura militar, a fluidez como “momento” os fazia diferente. Do mesmo modo, penso que no cenário da indústria cultural hoje, o fato de ser “processo” mais que “produto” se aproxima desse paradigma (inclusive esteticamente nas palavras: momento x movimento, processo x produto). Assim, a Tropifagia pode ser entendida como a motivação que faz com que tantas ideias e parceiros transitem em torno de um projeto mais ou menos comum, preservando individualidades e mesmo divergências, sob uma dimensão coletiva agregadora. E sem dúvida alguma, não somos os primeiros, nem seremos os últimos, e muito menos os únicos. De alguma forma é isso que expressa a contracapa do EP (a fotografia *Banana Elétrica*): esta experimentação só irá amadurecer conectada em rede. No sentido da produção de subjetividade também são redes micropolíticas os Pontos de Cultura, a Agência de Redes pra Juventude, a(s) Casa(s) da Cultura Digital, o Fora do Eixo, o 15M espanhol, e por aí vai. Acredito que cada ator social encontra uma forma de contribuir ao mundo a sua volta a partir de algo que os motive, sejam experimentações estético-políticas, superação de arranjos produtivos, laboratório de ideias digitais-afetivas. O que simplesmente me leva a crer que a sensação de inovação e descoberta que tomou um jovem baiano de Santo Amaro a ponto de fazê-lo reunir a trupe tropicalista em torno de um projeto comum, é a mesma sensação que levaram estas – e outras – boas ideias a saírem do papel. E, na esperança que muitas outras ainda saiam, fica aqui esta pequena contribuição tropifágica, indignada e micropolítica. Bom apetite!

Entre trópicos e tópicos

Aline Carvalho e Thiago Pondé

Muito se fala da Tropicália. Muito já se falou, e muito ainda se vai falar. Parece que o projeto de trazer o Brasil para a Segunda Revolução Industrial foi alcançado. Há os que gostem menos, há os que gostem mais, mas uma coisa não se pode negar: A Tropicália marcou o imaginário popular do país. Naquele momento, a ditadura militar buscava assolar uma criação artística da qual pouco ou nada se compreendia, sob forma da censura. Em resposta – e em convergência – a televisão em expansão canalizava as inquietudes de toda uma geração, que se reconhecia em figuras populares quase que eleitas para representá-las na telinha. Uma narrativa de país era construída no eixo Rio – São Paulo e se propagava por satélite com mais velocidade do que se poderiam construir rodovias. Não é à toa que o sistema brasileiro de televisão e publicidade nos anos 60 e 70 foi em grande parte financiado por recursos governamentais, este, por sua vez, apoiado pelos vizinhos do andar de cima estadunidense e seu projeto capitalista em plena Guerra Fria. Ao mesmo tempo, no mundo inteiro uma juventude começava a questionar valores morais da sociedade, cada qual em seu contexto particular: contra a guerra, contra o consumo, contra o sistema educativo, contra o regime militar. Naturalmente, os ventos revolucionários não demoraram a chegar no país, arrematando também suas contradições internas. E como nem a sociedade nem a juventude – e nem a arte – são tão simples a ponto de se limitarem a uma rivalidade entre engajados e alienados, foram estes encontros e desencontros territoriais e afetivos que construíram a narrativa cultural deste período da nossa história. Mas todo conto fica mais atraente com mocinhos e vilões. Assim, passeatas, festivais e ismos foram registrados num imaginário coletivo, que embora já tantas vezes recontado, sempre tem algo novo a revelar. Mas e aí, a História parou? Se a Tropicália foi naquele momento um grande catalisador de subjetividades em torno de uma recusa ao dualismo que colocava a MPB versus o iê-iê-iê, ela também contribuiu para a construção deste cenário. A televisão popular que permitia o diálogo com um público mais amplo centrava seus holofotes mais no “ismo” do que no “alia”. O tropical, visto apenas como uma alternativa mais criativa e impactante, ofusca – até hoje - um questionamento mais profundo: como “desenquadrar” as formas

de pensamento e compreensão da realidade, ontem, hoje e sempre, em seus contextos culturais, políticos e econômicos específicos? Isso não significa de alguma maneira buscar novos heróis tropicalistas para nos salvar da carece habitual. Muito pelo contrário. Se bem entendemos as entrelinhas, a questão é: quais são as margarinas, Carolinas e gasolinas das quais precisamos saber, e quais prateleiras, estantes e vidraças que devem ser derrubadas hoje, já no século 21? Aquele país que se dizia do futuro chegou ao presente, ora anunciado no passado, e a crise mostra que dez anos depois uma nova globalização não apenas é possível, mas necessária. E se a Tropicália já ganhou estantes da mesma elite que ela criticava, é preciso ressignificá-la. Ou melhor, inventar outra. Ou qualquer outra coisa. Tanto faz. O grande interesse é ter um “ponto de encontro de novas subjetividades” (GUATTARI; NEGRI, 1985) em torno de uma motivação comum. Tropifagia é uma estética, um exercício. Os chatos de plantão vão dizer que é mais uma moda da juventude burguesa folclórica. E pode ser. Se for para explorar a subjetividade artística de cada indivíduo envolvido, tendo o processo como mais importante do que o produto, podem chamar do que quiser. Só achamos que “É proibido proibir” (VELOSO, 1968).

“Só me interessa o que não é meu” – Brevíssimas reflexões tropifágicas.

Thiago Pondé

Em determinada passagem do Manifesto Antropófago contemplamos o enunciado acima. É dele que emerge o significado umbilical da proposição que envolve a Cena Tropifágica: os intercâmbios culturais. Podemos aferir o sentido da vivência necessária com essa máxima, a curiosidade por aquilo que não é nosso. Vivemos perante um código cultural, familiar, social e simbólico, sob esses símbolos e as experiências adquiridas nos constituímos como sujeitos formadores de juízos e valores acerca do mundo. A lei máxima antropofágica evoca proximidade fundamental com toda e qualquer linguagem às quais não experimentamos no sentido poético e antropológico. A proximidade suscitada visa gestar paradigma específico de convivência entre os diversos grupos sociais: a arte como processo de mediação sensível e coletiva. Proporcionar espaços de criação e vivências do corpo que reúnam diferentes sujeitos, de distintos aspectos identitários, corrobora fulcralmente para a assimilação, respeito e receptividade à alteridade, resultando em arranjos sociais para além dos atuais. A partir da experiência da arte, o sujeito pode viver a interidentidade,

ressignificar a si, suspender o juízo auto referencial, e abraçar a diferença como uma realidade extensiva e contínua da vida.

Se me dá licença

Aline Carvalho, Pedro Jatobá e Thiago Pondé

A licença que escolhemos para distribuir as obras do 1º acervo *comendo o País Tropical* é o Creative Commons (CC). A Cena Tropifágica nos instiga justamente por ser um processo (criativo, estético, afetivo, de aprendizagem) mais do que um produto em si. O trabalho coletivo sendo uma construção compartilhada e colaborativa que reúne Rio, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, músicos experientes, jovens aprendizes, favela, asfalto, cordas, batuques, cordas e sintetizadores, está inserido em um momento singular da produção de bens simbólicos, que paulatinamente se desenvolve devido à democratização dos meios de produção, fruto do avanço tecnológico que pluraliza as formas de se executar e difundir obras artísticas e intelectuais no país. O CC é um conjunto de licenças existentes em diversos países e adaptado juridicamente para cada um deles, que substitui o “todos os direitos reservados” por “alguns direitos reservados”, possibilitando que o autor escolha de modo autônomo os usos que podem ser feitos da obra, sem que o usuário precise passar por uma burocracia excessiva para conseguir uma autorização de uso não comercial por exemplo. O CC garante proteção e liberdade para o criador, facilita a vida do usuário, e promove a circulação e uso do conteúdo intelectual ou artístico de modo mais fluido e dinâmico nas bases orgânicas da sociedade. Uma das primeiras músicas licenciadas em CC foi do então Ministro da Cultura à época, Gilberto Gil, intitulada *Oslodum*, sendo o artista responsável por oficializar este modelo de licenciamento no Brasil durante sua gestão no MINC. Há de se ressaltar que o objetivo do CC não é o de afrontar o direito autoral, inalienável, caso possa parecer, mas sim, a flexibilização da lei para difusão de obras artísticas em usos previamente liberados pelo autor, como a permissão para a criação de obras derivadas por artistas independentes, ou o uso em pequenos eventos ou festivais que não tenham finalidade comercial, para ficar em dois casos. O processo de arrecadação no Brasil requer um debate honesto em torno da arrecadação e distribuição de direitos autorais das obras licenciadas neste formato. Entre as opções de licenciamento do CC

estão as seguintes cláusulas, escolhidas e combinadas pelo respectivo criador para o modelo final de licenciamento:

BY - Atribuição: O conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, desde que seja dado crédito ao seu criador.

NC - Uso não comercial: O conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, desde que este novo uso não tenha fins lucrativos.

ND - Não derivação: O conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, mas somente a versão original, sem modificações na obra.

SA - O conteúdo pode ser copiado, distribuído e executado, desde que sua redifusão contenha a mesma licença.

O acervo da Cena Tropicáfica foi construído substancialmente a partir de editais públicos e por contrapartida orgânica e comprometida com o interesse público e com a difusão do trabalho artístico, licenciado em CC-BY-NC, - ou seja, permitindo a reprodução, distribuição e adaptação dos conteúdos, sem fins comerciais, com o devido crédito à Cena Tropicáfica, e aos autores em particular. Há três motivos que embasam essa escolha: a experimentação e criação de obras derivadas/remix, o uso sem finalidade comercial ou com finalidade pedagógica (já previsto em lei), e a otimização do tempo de produção para pequenos eventos sem nenhum fim comercial, sem a necessidade de autorização prévia do autor que assim deseje. Como um processo coletivo mais que um produto comercial estrito, o licenciamento alternativo é uma questão muito cara à própria razão de existência da Cena, apontando para novos modelos de distribuição e consumo de arte no século 21.

Ensaio fotográfico

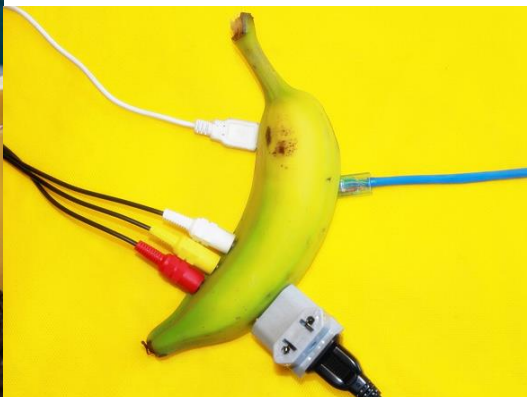
Fotografias executadas por Hebert Sobral

Foto 28 - *Banana Natural*

Foto 29 - *Banana Elétrica*



Fonte: Acervo Cena Tropicáfica (Sobral, 2012)



Fonte: Acervo Cena Tropicáfica (Sobral, 2012)

Foto 30 - *Prato Tropical*



Fonte: Acervo Cena Tropicáfica (Sobral, 2012)

A foto *Prato Tropical* foi concebida por Hebert Sobral durante a execução das demais. Ventilamos a exclusão dela pela presença do termo consumir e da palavra Brazil, ou a mudança para Brasil, devido à controvérsia gerada pela grafiação daquela maneira. Ficamos preocupados com interpretações adversas, como a que sugere a internacionalização alienada da cultura nacional, associada casualmente à exportação de produtos culturais fiados por interesses econômicos e ideológicos de países do eixo norte. A argumentação de Hebert Sobral foi a de que o objetivo dessa fotografia é causar estranhamento a partir de um contexto de valoração e consumo estritamente de frutos de origem tropical, sem sugestividade à imagem ou sujeição cultural derivada do termo Brazil, que, nesta foto, faz deferência à ilha mítica cartografada por Zuane Pizzigano, Andrea Bianco, e outros cartógrafos, marcada pela exuberância geográfica - de fauna e flora - similar ao nosso território, no Oceano Atlântico Norte. O Brazil ao qual se refere a obra é uma lembrança de sua rica expressão nativa e biológica, assim afirmou Sobral.

Canções

Músicas autorais registradas em CD da Cena Tropicifágica.

Revolta dos Malês

Composição: Rafael Pondé

Interpretação: Cena Tropicifágica/ Jorge Mautner / Karla da Silva

Perto do abaeté
tem um negro mandingueiro
descendente dos malês
povo nobre e guerreiro
faz dali o seu terreiro
na roda de capoeira
ou orando ao Deus Alá
veste branco às sextas-feiras
seu avô era um alufá
esse negro um dia fez revolta
a revolta dos malês
foi na Bahia que se fez
a revolta dos malês
o canto de apear o boi
foi o malê que trouxe
e se você vestir um abadá
foi o malê que trouxe
A moda de viola do sertão
foi o malê que trouxe
tapas, haussás, baribas
negros, mandingas.
(Pondé, 2012)

Ficha técnica

Gravação: Abril 2012 - Amarelo Estúdio/voz: Thiago Pondé e Karla da Silva/violão: Silas Giron/guitarra: Rafael Pondé/violino: Jorge Mautner/baixo: Rubens Leite/bateria: Maurício Chiari/percussão: Marcos Odara.

Samba TQT

Composição: Silas Giron

Interpretação: Cena Tropicáfica

O carnaval e o som
o sonho carnaval
do carnaval pro mundo
daqui pro mundo real
mapa mundi
mente global
palavra, tqt o pé na fonte
tqt olho na rede
tqt tqt verdade
tqt tqt tesão
tqt toque
tqt logos
tqt cooperação
tqt trama, grana
tqt cor
tqt coração
tqt calor humano
tqt o sonho de todos
de toda condição
tqt rê
tqt rê
tqt rê
tqt refrão
mas pa que tqt pá
mas que tqt patrão?

padrão, patrão,
padrão?
(Giron, 2012)

Ficha técnica:

Gravação Abril 2012 - Amarelo Estúdio/voz: Thiago Pondé/voz e violão: Silas Giron/guitarra:
Rafael Pondé/baixo: Rubens Leite/bateria: Maurício Chiari/percussão: Marcos Odara, Juninho
Duvallé, Thiago Vinícios, Lucas Vinícios e Breno Chagas

Iemanjá

Composição: Rafael Pondé, Tico Marcos, Roberto Leite

Intepretação: Cena Tropicáfica/ Mariella Santiago

Será de Deus o mar?
será de yemanjá
será de Deus o mar?
será de yemanjá
rainha de todo meu mar
se a tormenta chegar, reze para voltar
rio vermelho jogando na beira mar
rainha do mar.
(Pondé, Marcos e Leite, 2012)

Ficha técnica

Gravação: Abril 2012 - Amarelo Estúdio/voz: Thiago Pondé e Mariella Santiago/violão: Silas
Giron/guitarra: Rafael Pondé/baixo: Rubens Leite /bateria: Maurício Chiari/percussão: Marcos
Odara, Juninho Duvallé, Thiago Vinícios, Lucas Vinícios e Breno Chagas

Rainha

Composição: Maurício Chiari

Interpretação: Cena Tropicáfica

Convocarei
todas as nações
pra te coroar
rainha do mar (maracatu)
calungá
de Luanda mandei chamar
batuqueiros de nagô
para com tempos do toque, marcar
essa festa pública de amor
a corte, em coro cortejar
a coroa de pérolas em ti
bento por iemanjá
uma estrela brilhante luzir.
(Chiari, 2012)

Ficha técnica

Gravação: Abril 2012 - Amarelo Estúdio/voz: Thiago Pondé e Maurício Chiari /violão: Silas Giron/guitarra: Rafael Pondé/baixo: Rubens Leite /bateria: Maurício Chiari/percussão: Marcos Odara e Juninho Duvallé

O hippie

Composição: Rafael Pondé
Intepretação: Cena Tropicfágica

Primeiro vem a paz
depois vem a ciência
prefiro andar a pé
pensar com paciência é
andando devagar
eu deixo a mente voar
posso até esperar
pra ver o pôr do sol chegar

eu sei
nenhuma máquina vai nos salvar
eu sei
que só eu mesmo posso encontrar
sem vacilar
todo amor te ofertar
não tenha mágoa, não guarde rancor
a paciência é quem semeia o amor
toda fortuna é uma ilusão
se não carrega paz no coração
Pensar com paciência é
ter paz é ter ciência é.
(Pondé, 2012)

Ficha técnica:

Gravação: Abril 2012 - Amarelo Estúdio/voz: Thiago Pondé/violão: Silas Giron/guitarra: Rafael Pondé/baixo: Rubens Leite/bateria: Maurício Chiari/percussão: Marcos Odara e Juninho Duvalle.

Pílulas audiovisuais

Narrativas audiovisuais editadas por Nina La Croix

Pílula 1: *Do processo*

Sinopse: Uma entrevista com Gilberto Gil, o nascimento da Cena Tropicfágica, o cotidiano e o desejo, o encontro com Jorge Mautner, Luiz Galvão, e um sarau no Amarelo Estúdio.

Pílula 2: *Do nome tropifagia*

Sinopse: Um recorte do processo criativo durante a construção do primeiro acervo de trabalhos *Comendo o País Tropical* suscita a seguinte pergunta: Qual o universo simbólico e o legado cultural e artístico ao qual o termo tropifagia se refere?

Pílula 3: *Do carnaval*

Sinopse: No carnaval dos 50 anos da Tropicália, em 2017, a Cena Tropicífica se apresenta ao lado de Mariella Santiago e Bem Gil, no palco principal do Pelourinho, em Salvador, Bahia. Em São Paulo, o termo tropifagia é tema do bloco Tarado ni Você, que reuniu 70.000 pessoas em desfile no centro da cidade.

Poesias

Versos escritos por Luiz Galvão e Cássia Olival.

Tropifagia

Saborear o país tropical com pá e cal
 Brasil linguagem intercultural
 o Rio de Janeiro de Ogum
 é filho da Bahia de Oxum

E Rio-Bahia são mais que duas terras
 ou uma estrada asfaltada
 é poesia de Vinícius de Moraes e Castro Alves
 contracenando com a de Carlos Drummond, de Minas Gerais

Brasil, berço da bossa
 que João Gilberto trouxe da roça
 e mudou a música do mundo e a de Raimundo
 colocando o tempero
 a pimenta baiana e o dendê

Não confunda C com B
 ninguém pode ser contracultura
 cultura é gol de placa da palavra
 é vida
 e da vitória, o V

Estamos na era do raio laser

computador e internet
já era carta
telegrama e mensagem pipa

Quer ser contra alguma coisa, seja contra sistemas
jamais contra poemas
e viva a garota de Ipanema
e Juazeiro da Bahia, terra do cinema

E agora é email
e alô, alô,
já fui.
(Galvão, 2012)

Rebahia

Rebahia, rota ao norte
rema Guanabarra, rumo à Bahia
Canô, Candeia
verbo global, navega, maré

A Bahia é um Rio
onde as águas vão rolar
e se tinha uma pedra no meio do caminho
dela nunca sairá

Reformadores a benção
a benção de Gil
o black is black
Bahia, ele nunca se foi
dela ele sempre será

E a gente segue em roda
algo que estava aqui nunca se foi

ciranda assim como a onda, vai e volta

Canô, Candeia

verbo global, navega, mareaia.

(Olival, 2012)

Car-naval

Carnaval é de mar

car-naval

valsa do litoral

bacanal

Que passeia pelas calles

quanta ostra, tantos pares

trios, quartetos, aos milhares

Fantasia de sereia

peixe palhaço espia da água

siri pierrot na areia

Pula de barbatana

mas cuidado com o anzol

se te puxa é isca fácil

pega e te leva pro atol.

(Olival, 2012)

Projetos realizados

Projetos com execução e experimentação de suportes poéticos e debate de temas considerados fundamentais na atualidade brasileira.

Curto Circuito Sonoro

Iniciativa de formação e criação em música e artes do espetáculo com foco em oficinas colaborativas e mostras artísticas, na 1ª edição (2016) promoveu oficinas e apresentações de voz/canto, percussão, e mixagem/mashup, de abril a junho, uma semana em cada mês, no Teatro Castro Alves. As inscrições e mobilizações de público aconteceram durante os meses de janeiro, fevereiro, e março do mesmo ano. Concepção e realização da Cena Tropicifágica em parceria com a Sena Produções Culturais.

Oficinas:

- 1) Voz/Canto – com Thiago Pondé
- 2) Percussão – com Illa Benício
- 3) Mixagem/Mashup – com Jerônimo Sodré

Metodologia e Quantificação: Os ciclos mensais das oficinas duraram uma semana, de segunda a sexta, promovendo um espaço de formação e criação em música, através de técnicas e experimentações artísticas e musicais com jovens de bairros populares, artistas da cena soteropolitana, alunos/as do curso de Bacharelado Interdisciplinar de Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA, e alunos e entidades como APAE e Projeto AXÉ. A média de participantes nas oficinas em cada mês foi de 35 (trinta e cinco) pessoas, totalizando cerca de 105 (cento e cinco) durante os três ciclos. As oficinas consistiram em aprendizados técnicos e colaborativos, e os conteúdos trabalhados foram focados em fundamentos básicos das linguagens musicais propostas. Aconteceram separada e simultaneamente, de segunda a quarta, passando a conjuntas, nos dois dias subsequentes, com a finalidade de montar uma mostra artística, a ser apresentada no sábado, como ponto de culminância do processo de atividades, dirigida por mim e pelo músico Jarbas Bittencourt, o segundo responsável pela direção musical de mais de 100 espetáculos de teatro e de dança nos últimos 20 anos, e que assina também a Direção Musical do Bando de Teatro Olodum (BA), da Cia dos Comuns (RJ), da Cia dos Artistas (RJ) e do Curto Circuito Sonoro (BA). As três mostras finais foram realizadas no Vão Livre do Teatro Castro Alves – TCA com cerca de 400 (quatrocentas) espectadores no total, público mobilizado pela ação de divulgação do projeto, e também pelos próprios participantes, que trouxeram familiares e amigos, cumprindo também o objetivo de popularizar os espaços culturais do centro da cidade. As mostras

contaram com a participação de artistas da cidade como Santo 7, Livia Nery, Mariella Santiago, Funfun dúdú, dj Gug, e Da Ganja, escolhidos com base na proposta das próprias oficinas do projeto e de seus respectivos trabalhos autorais: o da mistura de ritmos e experimentações sonoras.

Observações e considerações qualificadas: O recorte de público mobilizado para as oficinas do Curto Circuito Sonoro contempla ação imprescindível para a Cena Tropicáfaga: a convivência criativa e artística entre pessoas de diferentes grupos sociais e recortes identitários, durante a realização do projeto, o que caracteriza sua força e sentido como conceito. As etapas do processo pedagógico e criativo pautaram-se pelo acontecimento de mostras e oficinas por linguagens conjuntas e colaborativas, resultando em simultaneidade de realização no meio do processo (4º dia), quando todos os participantes e oficinairos trabalhavam na montagem da mostra única final (6º dia), que prezava a interação o diálogo entre as linguagens de voz/canto, percussão e mixagem/mashup.

Ficha Técnica

Produção Geral – Manuela Sena/ Produção Executiva – Silvia Teixeira/ Direção Artística – Thiago Pondé/Direção Musical – Jarbas Bittencourt/Instrutores de Oficinas – Illa Benício, Jerônimo Sodré e Thiago Pondé/Design Gráfico – Daniel Costa/Assessoria de Imprensa – Isa Lorena /Fotografia – Ricardo Castro/Filmagem – Nina La Croix/Iluminação/Coordenação Técnica – Moisés Victório/Técnico de luz – Nathan Lemos e Adailton/Operador de luz – Nathan Lemos/Técnico de Som – Eduardo Santiago/Roadies – Cláudio Serra e Jailson Ligeirinho/Apoio de palco – Marina Fonseca e Tácio Gonçalves/Técnicos montadores de som – Marquinhos e Pinto/Produção de camarim – Roberia Almeida/Apoio de produção – Cleiton Oliveira e Marta Rios/Mobilizadores nos bairros – George Sopa, Fabrício Cumming e Tácio Gonçalves

1º ciclo de oficinas e mostra artística

Foto 31 - Oficinas conjuntas do Curto Circuito Foto 32 - Oficina de mixagem/mash-up



Fonte: Página do Curto Circuito Sonoro no Facebook (Castro, 2016).

2º ciclo de oficinas e mostra artística

Foto 33 - Mostra artística 2º ciclo



Foto 34 - Aquecimento para Cena



Fonte: Página do Curto Circuito Sonoro no Facebook (Ricardo Castro, 2016)

3º ciclo de oficinas e mostra artística

Foto 35 - Mostra artística 3º ciclo



Foto 36 - Oficina de percussão



Fonte: Página do Curto Circuito Sonoro no Facebook (Ricardo Castro, 2016).

Bahias Intemporais

Plataforma artística de criação e difusão de trabalhos artísticos autorais em multilinguagem, com foco na temática e poética baiana, referência histórica e embrionária da cultura brasileira. A programação da 1ª edição (2016) aconteceu nas cidades de Salvador, no Cine Teatro Solar Boa Vista, e Vitória da Conquista, no Centro de Cultura Camilo de Jesus Lima, entre abril e junho. Concepção e realização da Cena Tropicáfica em parceria com a Multi Planejamento Cultural. Frase de inspiração: “A Bahia é o umbigo do Brasil” (Encontro Mautner e Cena Tropicáfica, 2011).

Programação

Abril: Debate musical: Torquato Neto - inconformismo e poesia - 16 de abril/ com Ana de Oliveira e Cláudia Cunha - Salvador.

Oficina de dança: Tropicáfica: do caos ao corpo - De 12 a 15 de abril/ com Isaura Tupiniquim - Vitória da Conquista.

Maior: Oficina de dança: Tropicáfica: do caos ao corpo - De 24 a 27 de maio/ com Isaura Tupiniquim - Salvador.

Na Bahia de Smetak - 12 e 13 de maio/ com Balé Jovem - Salvador.

Show Caim convida Pirombeira - 13 de maio - Vitória da Conquista.

Junho: Mesa Bahias intemporais - Novas poéticas possíveis - 11 de junho/ Com Jorge Mautner, Aline Carvalho e Thiago Pondé - Salvador.

Show Cena Tropicáfica convida Jorge Mautner, Luiz Galvão e Mariella Santiago - 11 de junho - Salvador.

Show Cena Tropicáfica convida Ítalo Silva, Alexandrina Santana e Rosa Aurich - 16 de junho - Vitória da Conquista.

Metodologia e quantificação: A programação contemplou de 1 (um) a 2 (dois) trabalhos em cada cidade, por mês, em formatos e linguagens múltiplas, como oficina, show, e debate, nas áreas

de música e dança. A curadoria pautou-se por 2 (dois) critérios de seleção: a) obras pré-existentes que dialogassem com o tema Bahia, b) concepção de formatos diferenciados através da criação de obras novas ou de intercâmbios entre dois artistas. As oficinas e os debates tiveram público médio de 20 a 30 pessoas cada, e as apresentações do Balé Jovem 120 pessoas, oriundas de mobilização em escolas do Engenho Velho de Brotas, bairro no qual fica situado o Cine Teatro Solar Boa Vista. Os três shows levaram cerca de 1200 pessoas aos respectivos espaços de realização.

Observações e considerações qualificadas: A oficina “Do caos ao corpo” e o show “Caim convida Pirombeira” foram atividades concebidas exclusivamente para o Bahias Intemporais. A primeira tinha por horizonte uma crítica ao estereótipo da corporeidade baiana, enquanto a segunda tratou-se de show das duas bandas, com o repertório de ambas, e arranjos adaptados para execução conjunta. O debate “Torquato Neto - inconformismo e poesia” apostou em poética cênica, próxima a aula-show, com acabamento de cenário, figurino e a execução de canções do compositor ao vivo por Claudia Cunha e Jana Vasconcelos.

Ficha técnica

Renata Hasselman – Coordenação de Produção/Thiago Pondé – Curador/Maria Eleusa Couto Coutinho – Produtor Local/Paula Fernanda – Dias Assistente de Produção/Tatiane Ramos de Freitas – Assessoria de Imprensa/Natália Caria Arjones Abri – Designer/Angela Rafaela Menezes Marques - Redes Sociais/George Varanese Neri – Fotógrafo/Taylla Veiga de Paula – Fotógrafa/Agnes Cajaíba Viana – Fotógrafa/Carolina La Croix de Pimentel Teixeira – Cobertura Audiovisual

Foto 37 - Oficina do caos ao corpo



Foto 39 - Mesa Inconformismo e Poesia

Foto 38 - Show Caim convida Pirombeira



Foto 40 - Na Bahia de Smetak (Balé Jovem de Salvador)

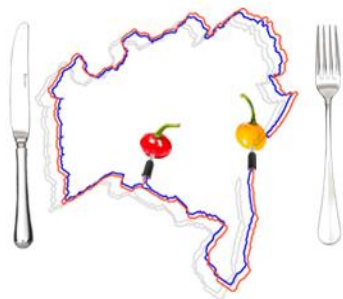


Fonte: Acervo Cena Tropicágica (Cajaíba e Veranese, 2016)

Foto 41 - Arte geral do projeto

“A BAHIA É O UMBIGO DO BRASIL”

Encontro Jorge Mautner e Cena Tropicágica, 2011

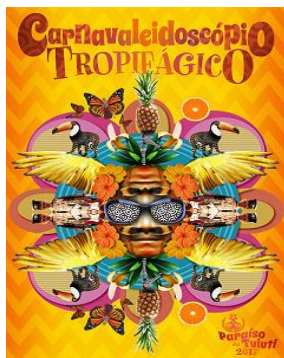


Fonte: Arquivo Cena Tropicágica (Arjones, 2016)

Difusão do conceito:

Registro do samba-enredo e arte da Paraíso do Tuiuti, apropriação do conceito tropifágica, e premiação concedida por iniciativa vinculada à instituição pública federal de ensino.

Foto 42 - Cartaz do desfile Paraíso do Tuiuti (2017)



Fonte: Acervo Paraíso do Tuiuti (Gardel, 2017)

Carnavaleidoscópio Tropifágico:

É Tropicália olha aí, meu tuiuti
um paraíso, não existe nada igual
ora pois pois, sou tupiniquim
no Pindorama todo dia é carnaval
Brasil, riqueza da mãe natureza
meu chão, morada da felicidade
se for pecado, tô condenado
eu sou amante dessa liberdade
daquela lei surgiu um laço de união
Macunaíma devorando a arte
coração balançou, muito samba no pé
lá no morro nasceu nosso parangolé
a revolta se fez, a semente brotou
quem vestiu coloriu, por aí se espalhou
ê, Bahia, é lindo o movimento musical
e segue a massa pra viver essa aventura
quanta mistura, intercâmbio cultural
e na terra da garoa, tropicalista
debochando numa boa, salve o artista
degustar e consumir foi a opção
tantas flores no jardim
encarando a opressão
mas raiou o sol
iluminando os versos da canção
alô povo brasileiro, aquele abraço
caminhando deixo o sonho me levar
a esperança que brilha no meu olhar
é o segredo dessa vida.

Prêmio Lab Cultura Viva (2012)

O Laboratório Cultura Viva foi um projeto realizado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO), em parceria com o Ministério da Cultura, por meio da Secretaria de Cidadania Cultural, e com a Fundação Universitária José Bonifácio. O projeto visou a produção, exibição, difusão, formação, pesquisa e experimentação em audiovisual e multimídia dos Pontos e Pontões de Cultura, através da articulação de redes, do desenvolvimento de uma plataforma online de produção colaborativa e da produção de uma Revista Eletrônica para veiculação em TV e multimídia. A Cena Tropifágica foi premiada a partir de parceria com o Itéia (Rede Colaborativa de Cultura, Arte e Informação), com a montagem do vídeo *Cordel teia tropifágica*, veiculado pela TV Brasil, que mostra o processo de construção do acervo *Comendo o País Tropical*, com trilha sonora composta por Pedro Jatobá, em ritmo de cordel.

Youtube. Teaser Cordel Teia Tropifágica. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=8Ouo0q7d00>>

4.2 Epílogo

*

Epílogo – 2018: Algumas transversais e rápidas palavras a mais
(um texto truncado e editável em processo...)
(não consegui escapar do suave tom de manifesto)

Desde sempre estivemos submetidos à subserviência dos mais remotos sistemas: o lema positivista de nossa bandeira (Ordem e Progresso), a gramática econômica fundadora de nossa denominação (Pau-Brasil), a reiterada subtração de nossas riquezas naturais como colônia, os modelos neocoloniais de exploração simbólica e transnacionais, e a organização de nossa institucionalidade pública - com lapsos anômicos e caóticos de exemplaridade farta. Repetimos um modelo de civilização primeiro ao modo europeu, durante quatrocentos e cinquenta anos, e mais recentemente ao modo norte-americano, nos últimos cinquenta anos (DE MASI, 2014).

Não se trata de assumir então um nacionalismo de fundo patriótico ou ufanista, que possa nos redimir de nossas dívidas sociais e humanas para ser uma “nação” que sequer conhecemos a fundo. A instabilidade da palavra nacionalismo (CÂNDIDO, 1996) foi manobra de intensa instrumentalização intelectual, da qual nem o modernismo brasileiro escapou quando viu sua face conservadora ser escancarada com o aparecimento do grupo verde-amarelo⁹⁰, e a dissidência integralista de inclinação fascista da década de 30. O mesmo nacionalismo disfarça-se agora, assim como na década de 60, sob a égide de roupas velhas, com a mesma decantada promessa do *ordem e progresso* grafada. Emerge ainda na retórica empolada que oculta objetivos transnacionais de subserviência da ordem econômica do pós-guerra fria, e da ordem religiosa do triunfalismo e da teologia da prosperidade.

Parecemos fadados ao destino insólito que se reanuncia no brado retumbante de sempre. Os ouvidos moucos precisam limpar a cera do arcaísmo que se imputa nacional, inclusive sob as vestes de qualquer pretensa modernização. Que nação? Os poemas nos apontam caminhos mais generosos. Manoel de Barros (2006) vocalizou: despraticar as normas. Vamos ouvir os poetas!

⁹⁰ O grupo verde-amarelo aglutinou modernistas como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, este último fundador do Integralismo brasileiro inspirado no modelo italiano de Benito Mussolini.

Não é sobre afirmar um luso tropicalismo que dê de costas às problemáticas humanas brasileiras, que seguem sendo chagas estercorárias no país para afirmar idilicamente ou hiper-sentimentalmente uma tropicalidade difusa. É a tropicalidade nua com seu contraste horrendo de desumanidades.

Nietzsche (2017) afirmou que a Estética é resultado de nossa projeção, um narciso auto referenciado. É possível ver horror e beleza proporcionais nas civilizações humanas, sobretudo pela pujança de nossa auto-contraditoriedade. E é sobre humanidade a única palavra que podemos cravar, e mais precisamente a humanidade brasileira, que repousa trépida e cambaleante entre o “tempo falsamente primordial do nativismo, ou o tempo falsamente universal do eurocentrismo” (SANTOS, 1993, p.32).

A gnose em gestação (SANTOS, 1987) deve forçar a pedagogia estética em constante movimento no Brasil. Outros viram (GIL, MAUTNER, 2013). Menos como instrução discursiva dos símbolos humanos e suas representações intelectuais, e mais como vivência do sensível e da arte em suas potências simbólicas e corporificadas. Talvez então consigamos abandonar em definitivo as “certezas” modernas de outrora...

4.3 Apêndice: Uma visão panorâmica da Estética colonial.

Em *O ato de criação*⁹¹ ao ser perguntado qual o conteúdo da filosofia, Deleuze afirma que é o de inventar conceitos, saber tão fecundo quanto qualquer outro (DELEUZE, 1999). “Ao tratar a filosofia como uma capacidade de ‘refletir-sobre’, parece que lhe damos muito, mas na verdade lhe retiramos tudo” (idem, ibidem, p.2). O conhecimento filosófico é uma espécie de coringa das demais áreas do conhecimento, utilizado costumeiramente como modo de teorização acerca das premissas que envolve o fazer particular sobre o qual se debruça. Pensar-sobre sempre se afigurou como a tarefa de inclinação maior dos filósofos, na recorrente e constante reflexão ponderada e exposição eloquente das práticas humanas.

Uma parcela do legado filosófico das artes funda-se em duas hipóteses: a primeira oriunda da disposição de alguns pensadores, de que caberia à filosofia a formulação de conclusões válidas e verdadeiras em torno do conceito de arte, e a segunda na colocação do tensionamento atemporal de universalidade e objetividade, próprias da disciplina filosófica, na demonstração de indicativos claros da constituição metafísica daquela. A Estética operou este campo de sistematização em dois modos entrecruzados, não totalmente discerníveis e separáveis no conhecimento: o filosófico-ontológico, na busca pela natureza da arte, em definições axiomáticas e gerais sobre o fenômeno artístico, e o filosófico-científico, no esquadramento empírico da arte por partes observáveis com base em sua triangulação compositiva: artista-obra-espectador, sobre as quais pudesse se emitir juízos precisos e verificáveis.

A animosidade milenar entre arte e filosofia⁹² inicia-se por Platão⁹³, responsável por uma genealogia disciplinatória e epistemológica na qual resiste estéril e opaca sensibilidade, de maneira que não parece central, do ponto de vista factível, na arte, os problemas resultantes dessa animadversão recorrente: a imitação e a beleza, nem os desdobramentos modernos diretos e indiretos destes, o gosto, em Kant (1993) e Hume (1980), e a arte como movimento da matéria

⁹¹ Palestra de 1987. Folha de São Paulo, 27/06/1999, trad.: José Marcos Macedo.

⁹² Entre a poesia (arte imitativa) e a filosofia, centrada no princípio da mimesis do real e da imitação da natureza, atribuída centralmente ao texto trágico e a obra de Homero por Platão. *A República*. São Paulo, Nova Cultural, 1997, p 84-89.

⁹³ A obra de Platão é escrita em diálogos e tem Sócrates como interlocutor principal. No Livro X da obra referida, durante conversa com Glauco, Sócrates afirma que a poesia imitativa (particularmente a tragédia) deveria ser proibida na polis, pela razão de se afastar do real e da verdade, op cit p.321.

rumo ao espírito absoluto, em Hegel (2001). Não obstante o é o questionamento que se estende na pergunta basilar da inquietação inicial: De que se constitui o pensamento colonial de arte na disciplina estética? Por estética, em suma, tratamos do encontro dialógico e formal entre arte e filosofia na produção de conhecimento, e a colonialidade de pensamento como operacionalidade de inferências e deduções tomadas como lei, da segunda diante da primeira, em abordagens geralmente verticais e hierárquicas.

Por mais que pareçam superadas as teorias desenvolvidas no interior da estética, essas ideias encontram vasto terreno disseminado na dimensão privada dos indivíduos (a ontológica especificamente), e por consequência, nos debates públicos de arte das sociedades atuais, sobretudo nas de histórico colonial como a brasileira⁹⁴, o que denota certa relevância na identificação e extensão dessas ideias no intuito de apontar a origem de entendimentos recidivos de arte no horizonte comum do conhecimento. Expô-las aqui, em termos muito recortados e concisos, não significa desconhecer avanços imprescindíveis que essas proposições implementaram na quebra de quadros lógicos anteriores, ou confrontá-las e demonstrar ressentimento de seus efeitos sociais no que tange à compreensão da tradição filosófica e científica sobre arte, mas, de posicioná-las no panorama histórico do conhecimento como expressão própria do tempo que foram concebidas, dos interesses epistemológicos envolvidos nos contextos em que foram pensadas.

O primeiro modo de comportamento da filosofia decorre nos princípios gerais de arte expostos acima, tanto em correntes empiristas, como a britânica humiana, ou idealistas e racionalistas, como as alemãs kantiana e hegeliana, na pretensão filosófica de estabelecer sistemas gerais e reflexões fundamentais sobre as atividades humanas (SANTOS, 2008), investindo na arte como totalidade especulativa. O segundo modo tem por fundamento a obra de Descartes (1996), e a consolidação do método científico na Modernidade, de “dividir cada uma das dificuldades que (...) examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las” (DESCARTES, 1996, p.13), implicando na fragmentação do objeto do qual se tem

⁹⁴ A ocasião que envolveu o fechamento da exposição "*Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*", em setembro de 2017, o vídeo "*O que é Arte?*", da Prager University, uma organização de mídia digital independente norte-americana, sem fins lucrativos, voltada à produção de conteúdo educacional, compartilhado pelo artista brasileiro João Figueiredo, alcançou 3 milhões e 300 mil visualizações, além de 70 mil compartilhamentos em território nacional. O discurso do vídeo afirma que a superação da ideia de arte como representação do belo tem como consequência o recrudescimento no padrão do gosto da sociedade, e é responsável pela degeneração da arte. Fonte: <https://www.facebook.com/joaofigueiredo.arte/videos/1008985209141559/?hc_ref=ARTilIXMJv-vvjHk4vAsmk5MrHls_H7BVy99b-eozCY9zqcVtUz5sHixaEytQ7TWDdk>. Acesso em 15 de fev. de 2018.

por interesse saber mais, no caso da estética, a arte, para deter-se parcimoniosamente sobre seus vértices empíricos, o artista (a criação/a inspiração), a obra (a constituição), ou o espectador (a fruição/recepção), na facilitação do conhecimento dessa totalidade como parte observada e verificada.

A produção colonizadora da estética concentrou-se primordialmente na relação distanciada entre sujeito-objeto, entre o pensador e a arte como totalidade especulativa ou instrumental, ainda que estes territórios não tenham sido executados de maneira tão segmentada quanto aqui agrupados⁹⁵. Os próprios desdobramentos dessas dimensões respondem aos métodos internos processuais de análise e articulação histórica e contingente entre as disciplinas da filosofia e da ciência no campo da arte.

As ideias de imitação e beleza nascem na Antiguidade. O pensamento crucial e longo da poesia como imitação do real e da natureza⁹⁶ instaura-se neste contexto a partir da tendência finalística e regulatória da filosofia sobre o fazer poético, no compromisso irremediável e iniciático pelo qual, qualquer fazer humano, deveria ter por propósito o estímulo da virtude e dos sentimentos elevados da humanidade. “Os teatros antigos recebiam até oitenta mil cidadãos” (DIDEROT, 2008, p.136-137), o que aponta a preocupação dos filósofos em emitir ponderações de fundo ético e normativo sobre um costume de alto assentimento e adesão pública na pólis, julgando caber a arte poética uma função eminentemente moral e teleológica⁹⁷. O próprio Platão evoca as divergências entre a filosofia e a poesia para destrinchar de maneira mais criteriosa as alegadas diferenças irreconciliáveis de uma e outra, cristalinas na distinção originária e empregada das respectivas faculdades humanas, reconhecidas na filosofia platônica, a razão e a sensação, nas quais desdobra-se o âmbito da poesia como parte de uma ontologia do sensível, da percepção (aisthesis), subordinada ao escrutínio do inteligível e do mundo das ideias. Platão reitera que a poesia é uma

⁹⁵ Na dimensão ontológica do problema estético Nietzsche afirma que Kant tratou da questão da arte com os olhos do espectador, apontando a construção de uma ontologia artística geral que se situa exclusivamente no campo da recepção e fruição. *Genealogia da Moral*, Nietzsche, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p.93-94.

⁹⁶ Para Platão, os textos poéticos trágicos e cômicos incorriam no erro de realizar suas narrativas por meio da exploração do poeta para além de sua esfera adequada de expressão, atribuindo comportamentos e falas a outras pessoas (personagens), e aos deuses, humanizados e portadores de sentimentos não-virtuosos nos textos trágicos. “Sócrates: Aproximar-se de alguém na voz e na aparência não significa imitar aquela pessoa com quem queremos nos assemelhar?” op. cit p.85.

⁹⁷ Este é um direcionamento comum da arte poética para Aristóteles (1991) e Platão (2005), o primeiro autor diverge na categorização da imitação, segundo ele um ato congênito e natural da humanidade, portador de uma *techné* (arte) própria, regido por leis internas e de composição poética (ordenação/verossimilhança/simetria, etc), na reprodução da natureza (*physis*) como possibilidade de interferência sobre o real. Aristóteles, *A Poética*, 1991. São Paulo. Nova Cultural, p.248-260.

imitação de terceiro grau do real, que copia a experiência sensível, esta por sua vez simulacro da Ideia, que a afasta do belo⁹⁸ presente na concepção imutável das formas puras e primordiais.

Na filosofia grega não há uma estética sistemática. A análise de arte tem por fundamento a poética, a lógica, e a ética principalmente. “A imitação da natureza é igualmente imitação da virtude, e a moral é o objeto próprio da arte, sua matéria e o éter em que circula” (Prado Jr, 1975, p.9). É possível destacar que a edificação moral requerida por Platão e Aristóteles apontava a preocupação com a irascibilidade das paixões e a contingência do vício, presentes intrinsecamente na arte poética e nos dramas narrados, na visão dos filósofos, que deveriam se submeter rigorosamente ao controle da razão e reprimidos como comportamento social.

Durante longo tempo histórico as teorias de arte não atravessam nenhuma inflexão mais acurada, mantendo-se os parâmetros da beleza⁹⁹ e imitação da natureza¹⁰⁰ para o ajuizamento da arte. “A arte opera segundo a matéria oferecida pela natureza” (AQUINO APUD ECO, 1987, p.206), com as finalidades morais ainda em vigor. A estética na Idade Média também não é um assunto disciplinar autônomo, e os pensamentos de arte abrangem uma visão majoritária relativamente restrita ao belo e a imitação. “A teoria da arte¹⁰¹ sem dúvida constitui o capítulo mais anônimo de uma história da estética medieval, (...) que, uma análise minuciosa justificaria, manteve-se quase concorde e ancorada em uma doutrina clássica e intelectualista do fazer humano”. (ECO, 1987, p.201)

Um dos autores medievais estudados pela Filosofia, Tomás de Aquino pontua que as expressões poéticas¹⁰² não são compreendidas pela razão humana, por causa de sua intrínseca falta de verdade (idem, ibidem, p.224), e devido à ausência de lógica e amparo no real. Afilia-se à

⁹⁸ Aristóteles situa o belo na esfera do sensível, em princípios ordenadores e harmônicos da composição poética, especialmente na tragédia, e na conseqüente expurgação e catarse proporcionada nos espectadores por esse gênero. Aristóteles, *A Poética*, 1991. São Paulo. Nova Cultural, p.252.

⁹⁹ A noção de beleza na arte da Idade Média estava ligada ao apuro das formas técnicas como a proporção, a harmonia, e a ordenação, princípios presentes na Natureza e em Deus, a metafísica da luz, e a opulência das imagens sacras na arte da pintura e aos símbolos religiosos. *Arte e beleza na Estética Medieval*, Rio de Janeiro, 1987. p.100-110- 213-215

¹⁰⁰ De acordo com Eco a ideia mais disseminada de arte como imitação da natureza (excetuando-se a poesia) na Idade Média, tem herança aristotélica, não se restringindo a arte como mera cópia formal da natureza, e sim como imitação da operação de arte para se proceder e construir objetos acidentais. ECO, op cit .203-205.

¹⁰¹ Há um debate relacionado à categorização de diferentes artes durante a Idade Média, que não nos interessa recortar, e que se estende desde a Antiguidade, que envolve a classificação e hierarquização das artes por ordem de similaridade técnica ou de sua execução humana de ditame do corpo ou da alma: as chamadas artes liberais (nobres) e mecânicas (manuais e fabris). ECO, op cit. p.209-211.

¹⁰² Esta não é uma posição geral na Idade Média. Pensadores como Mussato e Levi (1883) afirmam que a poesia é um dom divino, que vem do céu, ainda que atribuídos aos presságios da divindade, como uma poesia-teológica. ECO, op cit. 225-235.

compreensão que remonta a idade antiga, de inferioridade do fazer poético diante da teoria (saber/conhecer) pura, do conhecimento racional, e das Escrituras, esta última na distinção entre as metáforas sagradas e seus signos espirituais, e as metáforas poéticas comuns, mundanas e menores. Sobre a beleza, Aquino vincula-a à faculdade cognoscitiva, às coisas que despertam prazer¹⁰³, na disposição dos sentidos para a forma dos objetos, na devida proporção dos sentidos orientados para o bem. A tradição do belo¹⁰⁴ na arte percorre praticamente toda a filosofia, da Antiguidade à Modernidade, geralmente com acentuado caráter idealista e teológico, e deságua como o dilema central para a fundação formal da disciplina Estética, citada como termo pela primeira vez por Baumgarten¹⁰⁵, na Modernidade, com critérios mais isentos e neutros de investigação no contexto da revolução científica.

O nascimento formal da disciplina estética por um lado engendra uma proposta mais particularista e especializada do conhecimento, de organização e distinção de ramos do saber, promovendo no âmbito filosófico-científico da arte uma extensa subdivisão de tópicos outrora tratados de forma setORIZADA, como estudos independentes¹⁰⁶: aspectos estilísticos, formais, e poéticos de uma obra, invocações holísticas e inspiracionais dos artistas, o processo criativo, impactos subjetivos, cognitivos, e simbólicos da arte no espectador, etc. Por outro lado, amplia o

¹⁰³ Um tópico que será retomado por Kant, para quem beleza e prazer também estão vinculados, não no campo cognitivo, nem como propriedade do objeto, e sim na faculdade do juízo de gosto, autônoma e subjetiva, no sujeito conforme exposto na Terceira Crítica.

¹⁰⁴ O belo na arte pode ser identificado como uma temática colocada de maneira enviesada, pequena, antinômica, e até perversa na filosofia. O debate da beleza não deveria se resumir a essencialidade do belo, sua metafísica, as formas do objeto, ou a ordem de subjetividade e objetividade criteriosa para sua definição, porém, em outros termos, metafóricos, alegóricos e simbólicos. Na Terceira Dissertação da Genealogia da Moral, Nietzsche (2005) ironiza Kant, Platão, e outros, aos quais chama de “filósofos do belo”, por colocar a beleza como um ideal ascético ou de valor desinteressado, exaltando a colocação de Stendhal de que “o belo é uma promessa de felicidade”. Nietzsche, op. cit 93-96. São conhecidas também as frases de Zola e Baudelaire, “o belo é feio” e “a beleza é um monstro enorme, terrível, sem arte”, respectivamente (APUD PAREYSON, p.137, 1989).

¹⁰⁵ O termo estética (do grego *aisthesis*) aparece pela primeira vez nas *Meditações filosóficas sobre as questões da Obra Poética*, de Baumgarten, que vê a necessidade de fundar uma nova ciência para o estudo do belo e seus fundamentos na percepção sensível. Tolle, Luz Estética: *A ciência do sensível em Baumgarten entre a arte e a iluminação*. São Paulo, Tese USP, 2007. p. 4-7. O desenvolvimento da Estética torna-a uma ciência ampla, no acolhimento de impasses gerais e particulares relacionados à arte, assumindo temas ligados à dimensão instrumental e poética (a criação, a recepção, e outros), visitados por autores antigos e medievais como Aristóteles (1991), Platão (2005), e São Tomás de Aquino (apud ECO, 1987), e os de dimensão ontológica, da natureza da arte, reincidentes com a temática do belo e da imitação.

¹⁰⁶ Luigi Pareyson (1989), filósofo e esteta italiano, afirma que a Estética continua como disciplina geral, voltada para a formulação de leis e teorias gerais de arte, enquanto a poética se refere aos programas de arte, a linguagem operativa e executiva das obras. O âmbito da recepção e fruição também é destacado como um braço imprescindível da disciplina.

espectro ontológico do belo e da imitação na arte para novos questionamentos basilares como o de gosto.

A obra de Kant tem fundamental importância na estética pela reforma implementada em posições anteriores, em torno do problema da beleza e da imitação¹⁰⁷, o primeiro situado por ele fora da esfera da moral e do objeto, colocado sob a jurisdição do gosto¹⁰⁸ no sujeito. “Ora, na verdade concedo de bom grado que o interesse pelo belo da arte (...) não fornece absolutamente nenhuma prova de uma maneira de pensar afeiçoada ao moralmente bom ou sequer inclinada a ele”¹⁰⁹ (KANT, 1993, p.145). A concepção de beleza¹¹⁰ do filósofo alemão funda-se no juízo puramente estético, sem conceito, subjetivo¹¹¹, no livre jogo do intelecto e da imaginação, orientado pelo sentimento de prazer e desprazer na apreciação das formas (da arte ou da natureza), não havendo nenhum interesse envolvido a não ser a própria complacência à beleza.

Kant mantém a definição de arte como um fazer em oposição ao saber (ciência), e como uma técnica em contraposição à teoria¹¹², “a produção mediante a liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações” (idem, ibidem, p. 149), ocupando a poesia a posição mais alta das artes belas, por deixar a faculdade da imaginação livre para criar, ao tornar “sensíveis ideias racionais de entes invisíveis” (idem, ibidem, p.160).

Na corrente empirista da estética moderna, Hume (1980) ocupa-se estritamente do belo artístico, atribuindo-lhe de modo similar o juízo de gosto subjetivo, adequado pela diversidade de espíritos e de estados perceptivos desses juízos, crível pela distinção ocasional e temporal da percepção. Entretanto, indica a possibilidade de universalização da beleza¹¹³ através de padrões

¹⁰⁷ Para Kant, a arte bela é a elaboração do gênio de um produto simples e afim da natureza, que o dota para tal atividade pelo talento e as faculdades do ânimo. Kant, op cit. P.149-152. Percebe-se aqui uma recolocação do problema da arte em seu enfoque estatutário, na destituição da imitação como paradigma, logo, de sua tendência lógica e moral ao erro, ao falseamento, como em Platão e Aquino, e sim na adoção da arte como uma produção extensiva da natureza pelo ser humano.

¹⁰⁸ O conceito de gosto compõe o vocabulário das duas principais correntes filosóficas, as racionalistas e empiristas, iniciado pela escola britânica, de tendência empírica, e tem Hume (1980) como um de seus principais representantes.

¹⁰⁹ Kant advoga pressupostamente uma relação entre o juízo estético puro e o reflexionante, o segundo da ordem do intelecto, no qual presume uma provável implicação moral da beleza a posteriori, não substabelecida pelo gosto e pelo sentimento estético do sujeito, e sim fundado por leis objetivas, como afinidade moral à natureza e destinação última de nossa existência. op cit. 145-148.

¹¹⁰ Esta afirmação contempla do mesmo modo a corrente empirista, que situa o belo na percepção do sujeito e não no objeto. Hume Do Padrão de Gosto. 1980. p.53.

¹¹¹ O juízo de gosto é subjetivo, porém instituído por condições universais, pois todos os sujeitos possuem o aparato perceptivo do ajuizamento. op cit p.139-142.

¹¹² Kant, op cit. p.149.

¹¹³ Hume aponta que universalizar a beleza contribui para a difusão de condutas morais virtuosas. op cit. 55-58

historicamente reconhecidos e legitimados¹¹⁴, com a determinação de um juiz do gosto (o crítico ideal), dotado de capacidade de estipular as obras oportunas para apreciação geral dada a prevalência de suas faculdades sensíveis sobre os demais.

Hegel (2001) por sua vez concebe um complexo e amplo sistema de filosofia da arte. Concentra sua análise no belo artístico, como Hume, por considerá-lo superior ao belo natural, como uma realização particular do espírito na história. “A beleza artística é a beleza nascida e renascida no espírito” (HEGEL, 2001, p.28), que reúne a universalidade metafísica e a determinação da particularidade do real. Para Hegel, o belo não é um agrado subjetivo, e não respalda-se no gosto do sujeito, e sim uma característica da obra de arte como fenômeno e movimento material do espírito rumo à Ideia Absoluta, caso a obra possua “uma vitalidade interior, um sentimento, uma alma, uma substância” (idem, ibidem, p.43). A bela arte é uma produção humana destinada aos sentidos, extraída do sensível, resultado de nossa necessidade racional de “elevar-nos a uma consciência espiritual” (idem, ibidem, p.53), porém, não acende com a mesma altura ao espiritual que a ciência, a religião, e a filosofia, conforme a historiografia que Hegel propõe¹¹⁵.

A subordinação da arte à filosofia e a ciência na estética tem um caráter ambíguo, pois, se de certo modo aventa parcialmente algum entendimento paradigmático da arte, ou de seus constituintes, por aproximação à verdade, sem a garantia de reprodução universal das suas conclusões, a afasta de sua totalidade hermenêutica e sistêmico-holista, como dimensão vital e ordinária que lhe é própria, de uma cosmovisão filosófica que não se restringe nem a seu pretenso significado ontológico geral, nem a sua instrumentalidade e observância empírica passível de análise.

¹¹⁴ Hume, op cit. p.60 Como proceder para que este pensamento não conduza à construção e a disseminação de hegemonias de valor acerca de arte?

¹¹⁵ O sistema de Hegel não propõe um sistema filosófico no qual a estética está sujeita a ética direta ou indiretamente, como nos anteriores, mas ainda assim submete a lógica da arte, que ele reconhece como simbólica, a um patamar de inferioridade perante a lógica da ciência e da filosofia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. *Mensagens numa garrafa*, s.d

ALVES, Rubem. *Sabor do saber*. São Paulo: *Folha de São Paulo*, 27 set. 2005, p. 22

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias*, Andrade, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ARISTÓTELES. *A poética clássica, Aristóteles, Horácio e Longino*, traduzido do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARROS, Manoel de Memórias Inventadas – A Segunda Infância Rio de Janeiro: Planeta, 2006

BOCCIA, Leonardo V. Prefácio, *Cadernos de Pesquisa ECUS - nº1*. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - UFBA, 2009.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia LTDA, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *Nacionalismo, uma palavra instável*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1926.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética - Colección Austral: Espasa-Calpe, Novena Edición S. A*, 1985.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante).

DELEUZE E GUATTARI, Gilles e Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992. 3ª edição

DIDEROT, Denis. *Obras V: O filho natural*. organização: Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2008

ECO, Umberto. *Arte e beleza na Estética Medieval*, Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

FILHO, Ubaldo Marques Porto. *Nelson Taboada Souza, Benemérito da Indústria*. Salvador: Casa de Cultura Carolina Taboada, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*/ Michel Foucault; organização e tradução Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCO, Marielle. *UPP - A redução da favela a três letras: uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro*. UFF, Rio de Janeiro: 2014.

GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*, volume 1. São Paulo: Ed. USP, 2001.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Florianópolis: 2008

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*, Brasília: Editora UNB 1963.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HUME, David. *Do Padrão do Gosto*, São Paulo: 1980.

JÚNIOR, Luiz Américo Lisboa. *Compositores e Intérpretes Baianos - De Xisto Bahia a Dorival Caymmi*. Itabuna: Editus e Via Litterarum, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LANGER, Suzanne. *A importância cultural da arte*. Conferência na Universidade de Siracusa. Nova York: 1958

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Campinas, SP: 2007.

MASI, Domenico de. *O futuro chegou*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

MATTOS, Gregório de. *Triste Bahia*. Disponível em: <http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/pndp/pndp010750.htm>. Acesso em 10 de junho de 2018.

MORAES, Vinícius de. *De corpo inteiro*, Entrevista por Clarice Lispector. Disponível em: <https://www.portalraizes.com/clarice-lispector-entrevista-vinicius-de-moraes-2/>. Acesso em 01 de setembro de 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *100 aforismos sobre o amor e a morte*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da Moral*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

OITICICA, Hélio. *A trama da terra que treme*. 2017. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/a-trama-da-terra-que-treme>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PESSOA, Fernando. *Sobre Portugal - Introdução ao Problema Nacional*. Recolha de textos de Maria Isabel Rocheta e Maria Paula Morão. Introdução organizada por Joel Serrão. Lisboa: Ática, 1979.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. *Fedro, ou da beleza*, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PROGRAMA CULTURA VIVA. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/culturaviva/apresentacao>> Acesso em 10 de junho de 2018.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Ano 1, Número 1 e 3, 1928. São Paulo: s.d.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*, São Paulo: Companhia de Letras, 1995.

RIBEIRO, Darcy. *Entrevista Roda Viva*. São Paulo: 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6r7QDo9yHJk>. Acesso em 10 de agosto de 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, identidade e cultura de fronteira*, Tempo Social, Revista Sociológica da USP, São Paulo: 1993.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as Ciências*, Porto: Edições Afrontamento, 1987. 5ª edição.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização, do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2017. 26ª edição.

SANTOS, Milton. *Entrevista Roda Viva*. São Paulo: 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xPfkIR34law>. Acesso em 15 de junho de 2018.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2003.

WHITMAN, Walt. *Songs of myself*, Seção 51. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45477/song-of-myself-1892-version>. Acesso em 09 de setembro de 2018.

VASCONCELOS, Eduardo Mourão de. *Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VILLELA PETIT, Kriterion. *Platão e a Poesia na República*. Belo Horizonte: 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2003000100005 Acesso em 08 de março de 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Da palavra e do escrito: Resposta a um questionário da revista italiana Linea d'Ombra, 1986.