

História e Culturas



Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico de História da UECE

Vol. 2. n° 3. janeiro - julho 2014.



Dossiê

Diálogos sobre Artes

Organizadores

Francisco José Gomes Damasceno

Camila Mota Farias

Universidade Estadual do Ceará – UECE

Reitor: Prof. Dr. José Jackson Coelho Sampaio

Vice-Reitor: Prof. Ms. Hidelbrando dos Santos Soares

Pró-Reitor de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPGPq

Prof. Dr. Jerffeson Teixeira de Souza

Centro de Humanidades – CH

Diretora: Prof.^a Dr.^a Letícia Adriana Pires Ferreira dos Santos

Vice-Diretor: Prof. Dr. Eduardo Jorge Oliveira Triandópilis

Mestrado Acadêmico em História e Culturas - MAHIS

Coordenador: Prof. Dr. Altemar da Costa Muniz

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Gleudson Passos Cardoso

ENDEREÇO POSTAL

Revista História e Culturas
Mestrado Acadêmico em História
Centro de Humanidade
Universidade Estadual do Ceará
Av. Paranjana, 1700, Campus do Itaperi
Fortaleza/CE/Brasil - CEP: 60714-903

CONTATO PRINCIPAL

Dra. Lucili Grangeiro Cortez
Telefone: (85) 3101.9611
E-mail: historiaeculturas@gmail.com

CONTATO PARA SUPORTE TÉCNICO

Dr. Altamar da Costa Muniz
Telefone: (85) 3101.9611
E-mail: historiaeculturas@gmail.com

Informações sobre a Capa
Fotografia: FJGDAMASCENO
Título: Céu em Festa

ORGANIZAÇÃO DO DOSSIÊ DIÁLOGOS SOBRE ARTES

Francisco José Gomes Damasceno (DICTIS/UECE)
Camila Mota Farias (DICTIS/UECE)

COMITÊ EDITORIAL

Prof. Dr.^a Lucili Grangeiro Cortez. Universidade Estadual do Ceará – UECE
Prof. Dr. Altamar da Costa Muniz, Universidade Estadual do Ceará – UECE
Profa. Dr. Gleudson Passos Cardoso. Universidade Estadual do Ceará - UECE
Ana Paula Bezerra – Mestranda/MAHIS
Camila Mota Farias – Mestranda/MAHIS
Rafaela Gomes Lima – Mestranda/MAHIS

CONSELHO EDITORIAL

Alessandro Portelli (Università di Roma)
Carlos Guilherme Mota (Unicamp)
Dilene Nascimento (Fiocruz)
Durval Muniz (UFRN)
Eduardo França (UFMG)
Ennio Sanzi (Università Degli Studi di Messina)
Gerrie Casey (Indiana University)
Giselle Venâncio (UFF)
João Pinto Furtado (UFMG)
John D. French - Duke University (EEUU)
Klaus Hilbert (PUC-RS)
Marieta Moraes (UFRJ)
Miguel Arias (UFPR)

Paul Mishler (Indiana University)
William James Melo (Universidade de Indiana)

CONSELHO CONSULTIVO

Adriana Facina (UFF)
Almir Diniz de Carvalho Júnior (UFAM)
Clarindo Barbosa (UFCG)
Eurelino Coelho (UEFS)
Felipe Magalhães (UFRRJ)
Francisco Alcides (UFPI)
Gerson Ledezman (UNILA)
Gilmar de Carvalho (UFC)
Gisafran Jucá (UECE)
James Roberto Silva (UFAM)
Josenildo Pereira (UFMA)
Marcos César Borges Da Silveira (UFAM)
Raimundo Barroso (UFPB)

EDITOR GERENTE

Dra. Lucili Grangeiro Cortez
Telefone: (85) 3101.9611
E-mail: historiaeculturas@gmail.com

Sumário

DIÁLOGOS SOBRE A ARTE: ALGUNS APONTAMENTOS INICIAIS	6
Francisco José Gomes Damasceno	

ARTIGOS – Dossiê Diálogos Sobre Artes

Dança

A RELAÇÃO ENSINO E DANÇA: DIÁLOGOS ENTRE LABAN E A DANÇA DO VENTRE.....	26
Ana Carolina Moreira de Oliveira	

“BRINCANDO DE DANÇAR, DANÇANDO PARA BRINCAR”: LUDICIDADE, IMPROVISO E RITUAL NA DANÇA DO COCO DA COMUNIDADE DE BALBINO - CE (1940 - 1980).....	40
Camila Mota Farias	

O PESQUISADOR NO REGISTRO DA DANÇA.....	64
Isabella Moreira de Oliveira	

Literatura

FORA DE MIM: FIGURAÇÕES DO FEMININO NA ESCRITA DE MARTHA MEDEIROS.....	78
Raquel Guimarães Mesquita	

O PARADIGMA FEUDAL (PO)ÉTICO INDÍGENA N’O GUARANI (1857) DE JOSÉ DE ALENCAR.....	99
Tito Barros Leal	

BRASIL, PAÍS DE LETRAS E SONS: ANÁLISE DE O NOSSO CANCIONEIRO, DE JOSÉ DE ALENCAR.....	117
Manoel Carlos Fonseca de Alencar	

Música

MERCADORES DE PARTITURAS E CRÍTICOS MUSICAIS: A INVENÇÃO DA TRADIÇÃO NA MÚSICA URBANA DE FORTALEZA-CE (1897-1949).....	136
Ana Luiza Rios Martins	

SILÊNCIO: CATEGORIA POSSÍVEL PARA COMPREENSÃO DAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E HISTÓRIA.....	153
Lucila Pereira da Silva Basile	
“RAÍZES DO NORDESTE”: A VAQUEJADA E A MEMÓRIA DO SERTANEJO ATRAVÉS DAS LETRAS DO FORRÓ ELETRÔNICO (FORTALEZA, 1990- 1995).....	173
Zenaide Andrade Lôbo	
RÁPIDA APRECIÇÃO SOBRE OS MODOS DE SE CONSUMIR MÚSICA NO ESPAÇO URBANO BRASILEIRO DURANTE A SEGUNDA METADE DO SÉC. XX: USOS, PERSPECTIVAS E METODOLOGIAS.....	188
Renato Rios	
 <i>Artes Visuais / Performance(s)</i>	
O CORPO RIZOMÁTICO NA PERFORMANCE RITUALÍSTICA.....	203
Ana Cecília Araújo Soares de Souza	
“EU INVENTO OU NÃO FAÇO”: AUTONOMIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE SÉRVULO ESMERALDO.....	222
Síria Mapurunga Bonfim	

DIÁLOGOS SOBRE A ARTE: ALGUNS APONTAMENTOS INICIAIS

Francisco José Gomes Damasceno

*Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS
Mestrado Acadêmico em História e Culturas – MAHIS/UECE*

Este número da Revista História e Culturas traz discussões classicamente associadas às noções de cultura e, neste sentido, faz jus ao que se propõe – discutir a cultura em suas relações com a história de forma aberta, ou seja, em contato direto com as demais disciplinas das ciências humanas – o que de fato se faz aqui.

Este dossiê é o resultado dos esforços de pesquisadores e pensadores em refletir sobre as artes em multifaces. E, também, mais do que isso, é, de fato, o inicial diálogo que foi feito em seminário homônimo a este dossiê realizado nas dependências da Universidade Estadual do Ceará, promovido pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS, sob a provocação de Leopoldo Barbosa e o apoio de Fernando Benevides, com o objetivo de atrair e potencializar atores sócio-históricos envolvidos neste complexo processo de constituição das noções do que é a arte. Assim, o seminário foi uma interferência prática de constituir essa experiência de forma mais ampla.

Nele mesas redondas com temáticas específicas abordaram a dança, a literatura, a música e outras manifestações – como a escultura –, sob óticas diversas e relativizadas com relação aos discursos acadêmicos, o que aproximou público e conferencistas em intenso debate, que infelizmente não pôde ser incluído aqui. Desta forma, mantivemos estes blocos como reflexo dos debates e da própria estrutura adotada então, como se poderá perceber nestes escritos.

A rigor este dossiê pode ser lido como um todo, mas para afeitos de organização resolvemos agrupar os textos pelas proximidades que seus objetos de reflexão proporcionam. Assim, apontamos quatro eixos geradores – Dança, Literatura,

Música e Artes Visuais / Performance(s) – podem ser vistos aqui, o que não significa que as relações entre eles e entre seus diversos textos não sejam eles próprios uma constante reveladora e mais do que isso: o reforçar da intervenção criadora com uma nova e mais duradoura intervenção, agora escrita.

DANÇA

Nossas reflexões se iniciam com a dança através do texto “A relação ensino e dança: diálogos entre Laban e a dança do ventre” de Ana Carolina Moreira de Oliveira, que trata da dança do ventre como uma dança de improviso. Em uma reflexão histórico-antropológica ela recompõe a trajetória de nominação desta expressão que “...constitui uma tradição cultural, transmitida de geração em geração, a qual não é documentada” que teria como finalidade seduzir.

Reforçando a tese de que esta dança possui refinada técnica por elaborar elementos cênicos, expressividade e música árabe, considera-a uma dança artística, já que “A dança do ventre possui um isolamento das partes do corpo com a utilização não só do quadril, mas também busto, ombros, cabeça, abdômen, pernas e braços. Os movimentos dessa dança podem ser executados em deslocamento pelo espaço ou parados”.

Historiando as origens da dança no Brasil, propõe a aproximação com as teorias e o método desenvolvido por Laban denominado Labanotation. Com isso a dança é apresentada nas suas possibilidades de movimento (sinuosos ou secos), nas qualidades de espaço (direta ou flexível), no fator peso (firmeza e leveza), no fator tempo, e, ainda, são sugeridas oito ações básicas para o corpo.

As preocupações apresentadas resultam em uma instigante proposição que defende o ensino desta expressão em cursos de graduação:

Através da disponibilidade das professoras de dança do ventre dessa cidade de reaprender a ensinar, é possível construir modos individuais e singulares de ministrar aulas. Além disso, os conteúdos da dança do ventre podem ser conceituados de maneira mais divertida, criativa e surpreendente, caso se desenvolva um trabalho a partir de estudos desenvolvidos no meio acadêmico.

Em “ ‘Brincando de dançar, dançando para brincar’: ludicidade, improviso e ritual na dança do coco da comunidade de Balbino-CE (1940-1980)” Camila Mota Farias revela as dimensões do trabalho historiográfico ao tratar de temáticas fronteiriças com outros campos de conhecimento e mesmo com outros campos culturais.

A comunidade – de pescadores – se revela de forma forte e resistente em Balbino no distrito de Caponga, região praieira, apresentando sujeitos sociais e históricos em suas lutas cotidianas pela posse da terra, pela manutenção de suas tradições (inventadas ou não) e na constituição de identidades próprias a partir da dança, que segundo esta autora se constitui em importante elemento catalisador destes processos. Assim,

...Balbino, enquanto uma Comunidade pesqueira, foi sendo construída a partir das experiências, dos interesses e dos símbolos criados pelos atores sociais, sendo uma noção apropriada pelos seus moradores, que identificam uma origem comum, entretanto o seu significado vai se modificar de acordo com as vivências dos sujeitos que a compõem de forma, portanto, subjetiva.

Usando fotos, depoimentos – que revelam a força da memória –, observação em campo, entre outros materiais, a autora mostra as origens desta comunidade, mapeia suas trajetórias sociais e históricas de forma a introduzir seu leitor na comunidade e em sua ritualística, e, sobretudo, na dança do coco, entendida como uma prática das culturas populares brasileiras. Pescadores que se tornam a partir de sua investigação, de sua leitura, sujeitos históricos relevantes.

Desta forma, com elementos das diversas culturas da chamada matriz do povo brasileiro a dança se constituiu e tem servido a esta(s) comunidade(s) e ao(s) nosso(s) povo(s), que os mestres tão bem representam:

Nos Cocos dançados identificamos a presença de elementos indígenas, os movimentos em roda e a estrutura poético-musical, e de elementos das culturas negras, os instrumentos de percussão utilizados, a umbigada, o ritmo e o canto com estrofes, normalmente, improvisadas e refrão fixo. Assim, a prática envolve música, com um ritmo de batuque advindo de instrumentos de percussão; dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; poesia, através das letras criadas e cantadas. Os Cocos, portanto, articulam várias linguagens e, como sugere Marianna Monteiro, “é preciso respeitar a natureza e a lógica interna dessa totalidade em que a dança se insere, evitar pensá-la de forma abstrata, separada de seu contexto de criação, fruição e reprodução”.

A “brincadeira” é, portanto, uma dimensão fundamental da cultura, uma dimensão que se revela importante para a compreensão da vida dos homens em um determinado momento histórico e, neste sentido, justificada politicamente. Por fim, ao propor o entendimento da dança-brincadeira como uma expressão da(s) poética(s) popular(es), singular pela forma específica de fazer-se e pelo seu caráter de improvisação tão caro a muitas das manifestações populares, o coco nesta localidade revela as relações com o todo, ou, como preferem os historiadores, com alguns contextos mais gerais, e só isto já torna a contribuição dada importante.

Em “O pesquisador no registro da dança” Isabella Moreira de Oliveira arremata as discussões sobre a dança, primeiro assinalando o fato de ser uma das artes mais difíceis de serem registrados e, neste sentido, – centrada na reunião de informações sobre um artista – arrisca apontar que o que se faz é a “construção de um quebra-cabeças” que o texto auxilia a compreender, a elaborar, a conhecer em suas possíveis dinâmicas, na medida em que reflete sobre uma experiência específica – o projeto de extensão memória viva da Universidade Federal do Ceará – que é apontada e registrada dentro do que a autora defende.

Assim, ela assume a identidade de historiadora – interessante lembrar que a autora é graduada em dança –, faz profícua discussão sobre o trabalho deste profissional e, de forma interessante, registra como se amalgamasse o trabalho de história e as interferências de quem dança como um único ato:

Percebo que estudar um pouco da história não só da dança, mas também as histórias da região que caracteriza esta dança, não necessariamente adquirindo a profissão de historiador, ajuda as pessoas a compreenderem melhor, por exemplo, como as características locais influenciam em uma dança. Logo, ao adquirir determinados conhecimentos, as pessoas tornar-se-ão conhecedores e possíveis modificadores da realidade em que a mesma se encontra.

É neste movimento que desenvolve sua linha de raciocínio e neste contexto aparecem os dançarinos ou bailarinos – de novo como sujeitos históricos – que se colocam como relevantes, respondendo a questionamentos sobre o relativo superficial conhecimento da história da dança aponta sua importância “para compreendê-la melhor e entender o contexto social da época”.

Lastreada na ideia de que uma “historiografia em dança se faz de olhares múltiplos e singulares” busca desconstruir o mito de que o bailarino ou dançarino não pensa a dança ou escreve sobre ela. Com isso, aponta a internet como importante recurso através do qual muitos pensadores têm publicado e, assim, constituindo um campo. Ainda caracteriza a ideia de que os registros da dança e suas reflexões “dançam” com a dança, ou melhor dizendo, que estes registros tem se alterado junto com a própria dança acompanhando, portanto, a sua dinâmica.

Para ela, e nisso sua própria expectativa foi atendida,

...o pesquisador da contemporaneidade além de documentar as informações, deveria também produzir significados e questionamentos sobre o conteúdo encontrado a partir das inquietações emergentes no processo. O historiador/pesquisador não deve assumir o papel de um documentador de memórias, mas sim de um ser conhecedor e crítico das histórias da dança do Brasil e do mundo.

LITERATURA

*A literatura, nas discussões aqui realizadas, inicia-se pelo artigo “**Fora de mim: figurações do feminino na escrita de Martha Medeiros**” de Raquel Guimarães Mesquita, Antônio Cristian Saraiva e Ismênia Holanda, que explora o romance “Fora*

de mim” publicado em 2010, para, a partir dele, discutir como o feminino se configura nesta obra, embora as reflexões não se limitem a ela e produzam efeito mais amplo ao pensar as questões relacionadas ao gênero e a possíveis recriações da(s) ideia(s) sobre o feminino.

Apresentando a literata – como representante de uma nova leva de escritoras contemporâneas – em rápidos dados biográficos, em seus contemporâneos e em como esta se tornou conhecida, é trazido à tona sua trajetória de escritora e algumas de suas obras, como “Divã”, responsável por um maior conhecimento e popularização de seu trabalho, tendo sido inclusive levada ao cinema, obras estas produzidas em um tempo presente ou em um passado recente, o que torna a análise ainda mais interessante.

Para analisar a obra os autores assumem algumas chaves, tais como casamento e divórcio, beleza e juventude, além de amor e desamor. Temas recorrentes na atualidade e que nas suas leituras podem possibilitar melhor a compreensão das várias formas de feminilidade existentes. Para eles,

O romance em questão retrata uma personagem não nomeada que desabafa ao leitor suas mágoas de fim de romance, as dificuldades do recomeço e enfim a superação da dor e um novo amor. É por meio do ato de falar que a personagem reconstrói a si mesma por meio desse diálogo entre narradora e seu leitor.

É desta forma que o romance e seus personagens servem para a reflexão histórica e o conhecimento – feita uma etnografia do texto – já que a pretensão é fazer uma história dos pequenos, dos simples – ou para usarmos a expressão já conhecida entre os historiadores, uma história vista de baixo, fundada no cotidiano e nas suas coisas simples, de onde emerge, segundo ela, a própria literatura.

Daí emana a reflexão sobre o universo feminino e, mais ainda, de uma escrita feminina como uma marca da “cultura da mulher” que apontam como fundamental para a compreensão do mundo contemporâneo. E, mais ainda,

articulando com as demais reflexões feitas neste dossiê, ela lança mão de uma ideia de “figuração”, uma reelaboração (de vários aspectos como as subjetividades, por exemplo, neste caso é interessante pensar nas ressignificações como apontado por Camila Mota) que possibilita uma manifestação mais ampla entre as mulheres e mesmo entre outros intercessores neste processo social, isto aparece no que eles qualificaram como “interdependências”.

Um feminino que, ao contrário de muitos escritos, possui desfecho com maior possibilidade de realização para o universo feminino é outra marca da análise feita neste artigo. Desta forma, o social aparece como algo interdependente e determinante:

A integridade da obra não está em ela exprimir certos aspectos da realidade mas antes entendendo que o social é importante não apenas como determinante da obra mas como constituinte de seu processo: “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se portanto interno”.

Na apropriação feita da escritora, pudemos antever o quanto nossas existências são marcadas por esta dimensão da vida dos homens que a literatura nos proporciona:

“a morte tem me visitado em horas diversas do dia, a ideia dela surge em contagotas, e muitas vezes não é a morte minha, mas a sua, o que facilitaria muito as coisas, você morto não me trai, você morto não me dá esperança de retorno, você morto não me enviará o e-mail que tanto aguardo, você morte é tranquilidade certa para minha alma”

Se o intuito era, como afirmam os autores, provocar reflexões sobre um determinado feminino, então eles fizeram isso e um pouco mais, nos despertaram a reflexão sobre o relacional e sobre este campo de reflexão de nós historiadores e não historiadores.

Já no artigo “O paradigma feudal (po)ético indígena n’O Guarani (1857) de José de Alencar” de Tito Barros Leal, a literatura dá margem a um recuo temporal maior e mais ainda a ideia de uma “poética historiográfica alencarina” que se pode avaliar a partir do título envolvendo uma ética, no que é considerado o primeiro romance nacional deste autor, e que em alguma medida deixam antever a “complexidade e organicidade” de sua obra.

Sem deixar de acentuar que esta obra foi escrita em contexto de busca de identidade nacional no qual se envolvia o autor e que outras obras foram também produzidas, delineando seu contexto criativo com a situação da época. Importante, ainda, é perceber pelo autor a continuidade de uma proposta estética, que obviamente teve significativos intercessores como IHGB, por exemplo, fundamental na noção de uma nação e nacionalidade brasileira.

É por estes meandros que se percebe neste texto um autor romântico em busca da brasilidade nos moldes do que se acreditava naquele contexto. E, como Tito Leal frisa, Alencar “não se queria simples” e mesclando história e tradição (que o autor chama atenção a partir de Alencar como diferentes) não só buscou como produziu uma outra – e naquele contexto nova – interpretação do Brasil que ainda hoje possui sua validade e reverbera de formas diversas.

Embora com referências técnicas utilizadas de forma diferente, seguindo modelo (nacional?) de sua filiação institucional, o autor caracteriza algo importante, ele próprio de forma leve e poética: “É com paixão que Alencar se dedica ao projeto. Seu sentimento está nas páginas do livro, permeadas pelo maravilhoso, coloridas de fantasias. Alencar, assim, rememorando o esquecido (re)criava o Brasil”.

A “utensilagem mental” à qual o autor se refere parece ter servido a ele tanto quanto a Alencar, neste sentido são apontadas as estratégias “alencarinas” consideradas pelo autor como sendo utilizadas para fazer florescer “a novidade brasileira”. O artigo se faz atual pelas discussões que suscita e por entrelaçar as belezas naturais tão presentes em nosso cotidiano e as ideias de nação – e povo brasileiro – tão

presentes neste contemporâneo no qual Tito Leal está envolto sob uma nebulosa “feudal”. É assim que personagens são re-apresentados em suas características, seus modos, em diversas intercessões conceituais, teóricas e mesmo práticas.

Entre as impressões do passado e algumas de suas lacunas – sentidas pelo autor e exploradas por ele para subjetivar suas análises – o texto lança mão de um importante pressuposto para os estudiosos deste autor e do uso de sua produção escrita:

Mais do que manipular a realidade histórica, alterar os fatos, apagar eventos, abrandar os conflitos entre colonizadores e autóctones; mais do que qualquer maquinação do passado em benefício de uma memória limpa, o projeto alencariano apresentava uma nova forma de interpretar e expor a história nacional.

Já em “*Brasil, país de letras e sons: análise de O Nosso Cancioneiro, de José de Alencar*”, de Manoel Carlos Fonseca, José de Alencar serve mais uma vez de mote às nossas reflexões. Desta feita com a obra “Nosso cancioneiro” um estudo sobre a poesia popular, na leitura apresentada também como uma poesia épica. Aqui temos um escrito analítico que absorve e sugere o popular, analisado como que em um exercício de metalinguagem teórica.

Partindo de Capistrano de Abreu e uma confluência instigante entre literatura e música, uma diferença fundamental é apontada entre as poesias populares do Brasil oitocentista e as européias, as primeiras sendo épicas e as últimas líricas. Daí o autor se centra na articulação entre música e literatura para abordar a nacionalidade brasileira.

Interessantemente Manoel Carlos define um campo ético-estético:

É nesse ponto que a história do pensamento social brasileiro desenvolve muitas confluências, em que a cultura popular, a Música e Literatura conferem forma, cor, luz e movimento a esse quadro amplo e diverso que chamamos Brasil.

Utilizando-se da ideia de “estrutura de sentimentos” de Raymond Williams, o autor intenta a análise da obra que por sua vez analisava o nosso cancionário popular, buscando o próprio da natureza americana. Em um contexto civilizatório no qual a distinção se estabelecia pelo agregar de experiências exóticas, de uma intelectualidade voltada para o excêntrico, por uma busca e colecionamento de peculiaridades, o popular, o rural, o tradicional – perscrutado de forma minuciosa – se estabeleceram com um forte apelo aos intelectuais, inclusive no Brasil.

É assim que:

Diferentemente do que fora feito até ali, Alencar se preocupou em colher as poesias da boca dos próprios sertanejos. Com esse objetivo, ele lançou mão de algumas lembranças da sua infância no Ceará, algumas versões coletadas por amigos e a pesquisa in loco, na viagem que fez a sua terra em 1873. O autor não apenas coletou e publicou, mas também realizou estudo pioneiro sobre o significado da poesia popular para a naturalização da literatura.

Lembremo-nos do que já fora apontado no artigo de Tito Leal, e continuemos a reflexão de Manoel Carlos, quando aponta as diferenças da língua falada na corte sob influência européia e a falada nos sertões aclimatada ao nosso jeito de ser historicamente estabelecido, local no qual se deveria buscar a verdadeira identidade da nação. Partindo disso, o autor aponta em Alencar e sua obra a busca romântica pelo popular a partir de uma “descendência de linhagem” e de um pertencimento que é analisado pelo autor como uma busca intelectual de elementos que seriam apropriados por grupos citadinos civilizados e neste sentido o paradoxal esforço resultaria em contemplar a “beleza do morto”, após as devidas interferências de adequação que seriam necessárias, nas palavras de Manoel Carlos: “Essa é uma operação moralizadora e corretiva da cultura popular”. Assim, a poesia popular limpa e adequada seria “utilizável” e se adequaria ao projeto desta cultura popular orientada para o projeto de nação por estas elites pensado.

Problematizando o caráter da poesia (e da música) em Alencar – que a aproximava mais da existente no mundo árabe – o autor conclui sua abordagem neste texto mostrando a passagem de um certo otimismo, um ufanismo típico deste momento e da visão do literato abordado, por uma outra, sob a influência de novas correntes de pensamento, agora pessimista e que só algum tempo depois teria sua validade tensionada, e que revela os polos que marcaram os dilemas de uma produção intelectual ainda hoje em vigor.

Nas suas palavras:

As décadas posteriores foram marcadas por um acinzentado pessimismo quanto ao caráter do povo brasileiro e as suas manifestações culturais. A Música, a dança, a Literatura apenas reiteravam as ideias raciais evolucionistas, que viam na mestiçagem brasileira o sinal de uma cultura degenerada, voluptuosa, bárbara, incivilizada. Isso, é claro, com raras exceções. () O Brasil teve que esperar um bom tempo, pelo menos até a década de 1920, para que o otimismo dos românticos se tornasse hegemônico no pensamento social. A partir dali, o povo e sua cultura passaram a ser novamente valorizados como um traço positivo de nossa personalidade.*

Este artigo interessantemente nos remete às discussões sobre uma outra manifestação refletida no seminário realizado e neste dossiê: a música...

MÚSICA

Numa curiosa relação com os dois últimos artigos sobre a literatura, o primeiro artigo a discutir a música (ou o segundo se imaginarmos a discussão feita no texto de Manoel Carlos), “Mercadores de partituras e críticos musicais: a invenção da tradição na música urbana de Fortaleza-CE (1897-1949)”, de Ana Luiza Rios Martins, é provocador em muitos aspectos e desde seu início deixa claro que se trata de trabalho interdisciplinar “entre os campos da história e da música”.

Neste artigo vêm à tona sujeitos históricos que – com os demais até aqui “apresentados” – nos possibilitam tornar o quadro de reflexão historiográfica ainda mais completo. Trata-se de músicos, críticos musicais e, mais particularmente, de copistas de partituras, além, é claro, da própria cidade de Fortaleza. Na sua leitura, que aborda dois momentos distintos, ela avalia o nascimento da música urbana cearense e o início da radiofonia nesta cidade, períodos nos quais ela localiza algumas de suas importantes fontes de pesquisa, as partituras.

O trabalho de compilação das partituras – necessidade de documentação do historiador – de alguns acervos a autora constata que,

...esses registros sonoros revelam informações potencialmente valiosas e inéditas sobre o fenômeno cultural e social que foi a nascente música urbana de Fortaleza. Essas partituras têm a possibilidade também de revelar nomes dos músicos e funções que desempenhavam (compositores, arranjadores, instrumentistas, copistas, editores) na cena musical de Fortaleza do passado. Em muitos casos, nomes totalmente esquecidos dos relatos da história musical cearense ou, se referenciados, não existiam possibilidades de análises de suas obras musicais, pois não havia documentações em partituras para estudo.

O achado nos acervos de diferentes tipos de estilos musicais e que possibilitam questionar uma certa “homogeneização” ou pelo menos uma leitura e uma memória musical preponderante, instituída por procedimentos de estabelecimento de critérios e exercícios de exclusão, ora de nomes, ora de obras (ou ainda de alguns instrumentos como é o caso do pandeiro), que a estética apregoada por um certo romantismo promoveu ao excluir das noções de boa música, ou música séria, tudo o que fora feito com outras características (ela cita a sátira, ironia, pilhéria, jocosidade e zombaria) consideradas como expressões da “ausência de decoro”, e a partir de onde ela intenta análise do que chamou de “tradição cultural no campo da música urbana cearense”.

A esse processo ela chamou de invenção e relevantemente aponta que ele não se deu sem contradições e conflitos, o que se pode pensar na constituição desta

“identidade”. É assim que a autora chega aos copistas e à modinha, situando os primeiros passos desta música urbana cearense e dos citados mecanismos de seleção:

Em Fortaleza, a maioria das modinhas era o produto das apropriações que os músicos faziam da cultura popular, entendida por alguns como o “refinamento” das tradições folclóricas de origem rural; e por outros como a inclusão dos fenômenos da cultura urbana ao projeto de uma “música popular”.

É a partir deste tipo de noção e dos procedimentos gerados por elas que a autora utiliza para aludir ao fato de existir uma certa “tradição” de nomenclaturas para as partituras que “nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras” em uma dimensão específica da invenção por ela abordada. Neste campo de análise são mostradas letras, desfilam nomes de compositores, composições, ritmos e pode-se visualizar o tempo desta história.

Por fim, ela arremata seu texto com algo que não poderíamos deixar de re-colocar, pois está no centro de suas reflexões, a ideia de identidade musical cearense, que passa pelas imagens de si para si e de si para os outros e que muito há ainda por pensar:

...poderíamos dizer que há uma linha formativa da nossa tradição musical urbana que acabou sendo fundamental para a auto-imagem musical do cearense para o resto do Brasil. Esse alinhavo passa por no mínimo três “gêneros”, entendidos aqui como um conjunto de eventos musicais, articulados por convenções culturais que envolvem determinada “comunidade musical” (compositores, letristas, copistas, instrumentistas, arranjadôres, intérpretes, radialistas e editores): modinha, marchinha carnavalesca e o balancêio. As convenções, os debates, as estéticas e as ideologias em torno desses gêneros acabaram por legar uma tradição que não faz justiça à riqueza e à diversidade de todas as manifestações musicais cearenses.

O artigo seguinte é sem dúvida um dos mais instigantes deste dossiê. Trata-se de “Silêncio: categoria possível para a compreensão das relações entre história e música” de Lucila Pereira da Silva Basile. Em alguma medida continuamos e até aprofundamos algumas das reflexões realizadas por outros de nossos autores, mais

especificamente no que toca a literatura, particularmente Manoel Carlos e suas reflexões sobre o cancionário de José de Alencar. Mas, o prisma agora é outro e isso fica claro desde o seu início:

...as aproximações que podem ser estabelecidas entre a Música e a Literatura sob a perspectiva histórica. É válido dizer que as duas estão imbricadas desde os primórdios, uma vez que a música significava palavra e a palavra poesia() queria dizer música. A Música e a Literatura podem ser comparáveis, porque ambas operam com textos e signos, porém a música é uma “linguagem não intencional”(*), uma vez que não está imbuída da complexidade dos significados, como é o caso das palavras.*

É a partir daí que a autora se projeta para a análise do silêncio como categoria deste procedimento. Assim, o silêncio das (ou nas) partituras, das (ou nas) narrativas sobre música e dos fragmentos de texto são elencados para a realização desta tarefa. Discutindo com vários autores (como Nietzsche, Adorno, Rancière, entre outros) a obra de arte é pensada em seus muitos “regimes” e entre eles o de sua historicidade, que se manteriam na obra como rastros, no caso da música presentes na notação, que estariam ligados ao processo de domínio da própria natureza.

Assim, é evocada uma memória na forma de imagens do gesto e que não se perderiam, trazendo à tona dimensões da arte (música) que nos remetem a outras temporalidades. Entre tempos presentes e passados a obra se projeta pela ação do sujeito: “Numa imagem radical, a notação mata o gesto, o “aqui e agora” o sedimenta na partitura e permite sua permanência mediante esse rastro de gesto. Desse modo, a Música vive novamente, por meio de sua interpretação, sua performance”.

Pensando a obra de arte (música) como representação de uma dada sociedade e com uma historicidade intrínseca se aponta a necessidade de compreensão de seus códigos (que são imaginados como gestos) para seus artífices e para a cultura que os produziu, nos colocamos em terreno aberto das ciências humanas e sobretudo da história.

Neste contexto as partituras da música urbana cearense do primeiro quartel do século XX são analisadas, através de uma série de perguntas que mostram suas

características e seu contexto de produção. Novas e aprofundadas reflexões se interpõem para pensar a música como texto e o trabalho do historiador – com estes textos –, marcando a trajetória do escrito e o encaminhando para as partes finais.

Como no texto de Luiza Rios, as discussões sobre um popular vêm à tona, revelando aspectos importantes e que ainda hoje, em alguma medida, estão em pauta:

Por sua vez, essa música ‘popularesca’ não figura no panteão dos estetas como representante da chamada música culta ou artística, por sua presumida banalidade, uma vez que se realiza por padrões e traz consigo a pecha da homogeneidade. Resumindo, para a história da música, ela é uma música inútil à fruição “estética superior” como querem alguns, no sentido kantiano do termo.

Por fim, a autora traz intercessores diversos nesta trama, sempre articulando estas discussões realizadas, e toca no último silêncio que, segundo ela, seria “relativo à impossibilidade de se concatenar o texto musical, o som e o texto literário”, neste contexto ressurge neste dossiê um personagem já apresentado em outro escrito – Juvenal Galeno – com uma interferência que autora usa para discutir suas questões e que, como se pode ver, não se exaurem e estimulam à reflexão e a continuidade da pesquisa.

No texto “ ‘Raízes do Nordeste’: a vaquejada e a memória do sertanejo através das letras do forró eletrônico (Fortaleza, 1990-1995)” de Zenaide Andrade Lobo, o que se vê é uma curiosa apropriação das letras de forró e mesmo de sua musicalidade.

Se utilizando das letras de algumas canções de forró a autora aborda a transição de um forró “pé de serra” e o forró “eletrônico”, bem como a incorporação de contingentes de migrantes sertanejos às cidades. Interessante pelo fato de associar aspectos pouco comuns da realidade – música e migração x cidade e sertão – a análise aponta as transformações ocorridas no forró e no seu fazer-se e ainda associa ao seu público que também se alterou.

É assim que observa que, “A cultura anteriormente homogênea que apresentavam o meio rural e meio citadino vão paulatinamente se diferenciando, o meio urbano afirmando cada vez mais a sua supremacia e exaltando sua cultura para o meio rural; porém, o meio rural conserva traços que lhe são peculiares (...)”.

Um meio rural que continua existindo – inclusive nas canções de forró – é o que observa a autora mesmo no quadro de alterações do forró, pelo menos até certo momento do processo de recriação desta manifestação musical, quando se transfigura definitivamente em manifestação essencialmente urbana – ainda com aspectos do rural – e se expande para todo o país em novos padrões.

Assim se pode entender o vaqueiro como representante (e representado) nos forrós, e mesmo uma certa velha contraposição de cidade e sertão (arquétipos diriam alguns!), a primeira caracterizada em seus ritmos rápidos, suas complexas teias de relações, ao passo que um sertão que “traz a calma, a tranquilidade, as relações puras e duradouras” se mostram como importantes para o entendimento do forró feito a partir dos anos 1990.

Este forró que a autora discute em sua denominação e origem diferenciou-se em dado momento a partir de reinvenções e de incorporações significativas:

O forró feito por Luiz Gonzaga e por Jackson do Pandeiro ficou conhecido como forró pé-de-serra quando a partir da década de 1990 o ex-dono de fábricas de confecção Emanuel Gurgel resolveu acrescentar à “trindade” do forró (sanfona, triângulo e zabumba) instrumentos eletrônicos, numa clara alusão ao rock americano ascendente entre a população jovem da época. Essa “estilização” do forró ocorreu com a mistura de guitarras elétricas, baixos, contrabaixos, baterias e o conjunto de metais (que incluía trompete, saxofone, entre outros). Devido ao uso desses instrumentos eletrônicos, o forró que era feito com eles passou a ser chamado de forró eletrônico (...) e o forró feito anteriormente, forró pé-de-serra.

A isso corresponde um processo de profissionalização dos seus artífices e uma modernização das relações – e pode-se pensar do próprio forró – para que este se expandisse pelo país. Instigante leitura que deve ser considerada e abre perspectivas para a discussão das manifestações populares e de massa, como é o caso do forró hoje.

O último artigo que se utiliza da música como inspiração para o diálogo realizado se intitula “*Rápida apreciação sobre os modos de se consumir música no espaço urbano brasileiro durante a segunda metade do século XX: usos, perspectivas e metodologias*” de Renato Rios. O que se lerá é algo um pouco diferente do feito até aqui, já que o espaço que se aborda é do virtual – articulado ao “real” – e o tempo do recorte é o muito recente, o do contemporâneo, ou seja, o que vivemos há muito pouco tempo.

Reflexão que se propõe a indicações mais teórico-metodológicas parte deste passado recente (e muito vivo entre todos nós) e que compara as ditas “velhas mídias” e as “novas mídias”, não sem perceber que a produção, o consumo e todas as práticas que cercam estas formas de relação das mídias e os “produtos culturais” tem sido determinante para as definições das novas sensibilidades. E é assim que parte, inicialmente, para as análises sobre o consumo da música, afinal, “Música é um produto cultural inserido em um mercado, contudo, nem sempre se “vendeu” música do mesmo jeito, assim como nem sempre se ouviu música do mesmo jeito”.

Espaços virtuais como o *My Space* e o *Soundcloud* são arrolados como importantes dentro destes novos contextos, mas para chegar até eles o autor não esquece de recuar no tempo para ver a “Era do rádio” e sugerir nas entrelinhas uma importante influência deste conjunto de práticas. Assim, o consumo de música através destes meios e depois de gravações em meios diversos (vinil, k7, cd, stc) são rapidamente problematizados, inclusive com alguns casos entre o curioso e o engraçado, como é o caso de Dona Graça, que todos poderão ler no artigo.

Entre *mixtapes*, *stereos*, *walkmans* e outras inovações tecnológicas o caso de Leoni é retomado e explorado desde sua saída de conhecida banda musical até sua carreira solo quando inova com o uso de meios virtuais e interativos para divulgação de sua produção musical e, também, não esqueçamos de forma de financiamento permeados pelo virtual e integrados com elementos relacionados à música como CDs e até mesmo os shows.

*Por fim, o **Youtube** é avaliado e apontado como forma – que no momento desta escrita – se constitui como uma das mais importantes e populares nestes mundos virtuais, diferenciando-se do rádio, por exemplo, pelo grau de direcionamento dos desejos, inclinações, gostos e afinidades que não se podia fazer antes com o rádio, sem esquecer que em qualquer caso esse aspecto não é estranho ao rádio, mas feito de forma menos dirigida.*

A importância destas reflexões é arremessada de forma direta a historiadores e todos os interessados, em suas palavras:

Interessante perceber que se vive um momento tanto promissor quanto trágico e é de responsabilidade do historiador compreender esses novos modelos de produção e consumo cultural, pois, em geral, momentos de turbulência sempre geraram excelentes produtos culturais (músicas, livros, filmes). São representações da dor, vozes caladas, seja pela polícia, seja pelo excesso de vozes online, abafadas pela violência silenciosa dos dias.

ARTES VISUAIS / PERFORMANCE(S)

“O corpo rizomático na performance ritualística”, de Ana Cecília Soares de Souza, estabelece, desde o título, o delineamento da abordagem feita do corpo. O corpo como problema na arte – como em outras reflexões – passa a ser abordado pela autora que entende “seu caráter de organismo vivo e mutável, seu estar no mundo, suas transfigurações e suas vulnerabilidades”.

Avaliando a performance como possuidora de alto grau de experimentalismo, entende o corpo como manifestação do corpo-espírito que permite criações espontâneas, sensoriais e singulares capaz de estabelecer sintonias entre os seres humanos. Assim, por meio da performance, valores não experimentados, sugerem o “novo”.

Desta forma, a arte revela-se em uma experiência “paradoxal, sobrenatural, de morte simbólica e de ressurreição”, objeto e sujeito da ação, o corpo assume seus

significados contemporâneos, múltiplos, complexos e dinamicamente mutante, móvel, fragmentário e uno, o próprio sujeito se revela em seu processo histórico.

Assim, a autora revela sua noção épica: “vivemos, atualmente, em uma época de possibilidades ilimitadas, onde o corpo na arte se torna um meio de ir além, rompendo com barreiras físicas e com qualquer tipo de estereotipo ou padrão preconcebido”.

Relações de sintonia entre únicos em dimensões épicas... O tempo histórico se revela em sua reflexão...

Por fim, o último artigo deste dossiê - e em novo campo de diálogo aberto, agora com a escultura - apresenta “ ‘Eu invento ou não faço’: autonomia no processo de criação de Sérvulo Esmeraldo” de Sírria Mapurunga Bonfim. Nele a autora aponta aspectos cognitivos do fazer – pensemos no fazer artístico – que segundo ela é também um conhecer ou saber.

Assim, para a autora a arte é uma condição necessária à própria vida, ideia que é apresentada a partir das reflexões de Vieira: “Criar é a ação de sistemas complexos, como o ser humano, que o faz como condição de sua sobrevivência”. É desta que ela nos remete a dimensões da experiência humana nas quais tanto ciência quanto arte seriam atos de criação.

Neste contexto Sírria Bonfim apresenta nosso artífice – sujeito da história – em sua dimensão criativa fundamental. Materiais diversos significados pelo sensível são mostrados em uma narrativa ágil (com o uso de depoimentos, entrevistas) que possibilitam ao leitor uma aproximação não só das ideias da autora como também da obra de Sérvulo Esmeraldo – que para ela se utiliza de princípios científicos para produzi-la –, o que é uma aspecto interessante e importante.

Assim, indica o entendimento de sua obra, já que para ela: “... cria uma “obra-pensamento” muito ligada à ciência. Com o termo ciência, não estamos nos

referindo aqui ao método ou ao conteúdo científico exclusivamente, mas àquilo que, em seu pensamento artístico, desenvolve-se cientificamente.”

Por fim, a sua principal argumentação abre o campo de discussão sobre a arte e suas relações – no nosso caso com a história – já que para ela o,

...conhecimento produzido de forma ativa pelo sujeito, [teve] como suporte as teorias da enação e da autopoiese. O cearense Sérvulo Esmeraldo aparece, neste trabalho, percorrendo dois sentidos, que vai da criação ao conhecimento e do conhecimento à criação, incorporando a ideia de que “todo fazer é conhecer e todo conhecer é um fazer”

É enfim, uma maneira bastante interessante de finalizar nosso esforço de integração entre nossos saberes tão científicos quanto artísticos, como poderão perceber os leitores ao longo deste conjunto belo e denso que ora apresentamos. Não há, portanto, pontos finais aqui, mas reticências...