

ARTE E CULTURA - MANIFESTAÇÕES DO BRASIL PROFUNDO

PPRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

CHEFIA DEPARTAMENTO DE ARTE-EDUCAÇÃO

CHEFE: Daiane Solange Stoeberl da Cunha
VICE-CHEFE: Desirée Paschoal de Melo

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevi Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



UNICENTRO
PARANÁ

Clayton Luiz da Silva
Patrícia Regina Ciaramello

**ARTE E CULTURA - MANIFESTAÇÕES DO
BRASIL PROFUNDO**

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Luiz Fernando Santos

GRÁFICA UNICENTRO

260 exemplares

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO:

APRESENTAÇÃO	09
REFLEXÕES ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CULTURA E SOCIEDADE	11
INCURSÕES PELO “BRASIL PROFUNDO”: REFLEXÕES ACERCA DA NOSSA CULTURA	17
BREVE HISTÓRICO DA ARTE NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO SOCIOCULTURAL BRASILEIRA	23
ARTE INDÍGENA BRASILEIRA	35
MANIFESTAÇÕES CULTURAIS BRASILEIRAS HERDADAS DA CULTURA AFRICANA	43
MANIFESTAÇÕES CULTURAIS BRASILEIRAS - O SAGRADO E O PROFANO NA DANÇA DE SÃO GONÇALO DO AMARANTE	49
SOLANO TRINDADE, POETA NEGRO, POLÍTICO E DO POVO - PESQUISAR NA FONTE DE ORIGEM E DEVOLVER AO POVO EM FORMA DE ARTE	57
REFÊRENCIAS	67

**ARTE E CULTURA - MANIFESTAÇÕES DO
BRASIL PROFUNDO**

APRESENTAÇÃO

Contextualizar a Cultura e a Arte no Brasil implica uma tarefa difícil, devido às características da nossa formação sociocultural, que constitui um caleidoscópio de diferenciadas manifestações artísticas e culturais.

Nas páginas que seguem, procuramos refletir acerca dessas contribuições do “Brasil Profundo”¹, apontando para a necessidade de elas serem constantemente redescobertas no ensino da cultura e da arte brasileira, no contexto escolar, a fim de que possamos valorizar saberes e práticas forjadas em nossa formação sociocultural. Entendemos que são exemplos da genialidade dos distintos grupos sociais e étnicos que dão forma e conteúdo às tão ricas manifestações culturais presentes em diferentes lugares e regiões brasileiras. Desse modo, buscamos apresentar algumas dessas manifestações culturais, seu contexto de origem, alguns elementos que delas fazem parte, procurando, por fim, esboçar algumas temáticas possíveis de serem utilizadas em sala de aula, tendo-as como base.

A imersão de nossos estudantes nesse rico universo de criações e recriações culturais constitui uma oportunidade para a valorização de nossas raízes, bem como uma possibilidade de refletir acerca das contradições e problemas da nossa

¹ A expressão Brasil Profundo é empregada aqui no sentido de chamar nossa atenção ao nosso processo de formação sociocultural, pois infelizmente, não poucas vezes, em distintos momentos a modernização (seja cultural, política, espacial, econômica, etc.) é entendida como se ocorresse sobre uma sociedade alisada e sem história própria, mesmo quando aceito que tal história existe ela é vista como algo atrasado que deve ser superado a todo custo. Da nossa parte, não queremos desvalorizar o que cada período novo trás, mas discutir a importância de nossas manifestações culturais, exemplos de (re)criação e invenção humana no “novo mundo”.

formação sociocultural. Nosso objetivo principal é, portanto, verificar a relação entre a formação sociocultural brasileira e as manifestações culturais que dela surgem, principalmente, aquelas oriundas de grupos subalternizados, procurando ainda, apontar como elas podem ser acionadas no ensino, em especial, no de artes.

Discutiremos a importância de ser pensado o ensino da cultura e arte brasileira, a partir de algumas das muitas manifestações culturais presentes em todo o território brasileiro, as quais foram gestadas durante o processo de nossa formação sociocultural.

Num primeiro momento, procuraremos esboçar uma breve reflexão sobre os conceitos de cultura e arte, para, em seguida, aprofundarmos nossas investigações acerca da construção de nossas raízes culturais. Um autor importante que subsidia as nossas discussões sobre nossa cultura é Darcy Ribeiro (1995), principalmente suas reflexões a respeito do povo brasileiro. Segundo esse autor, nossa formação se deve ao encontro de três matrizes: a indígena, a africana e a europeia, que deram origem, segundo seu ponto de vista, a um povo novo, ainda em construção.

Uma problemática que nos acompanhará ao longo deste texto, se refere à dificuldade da participação de grupos sociais que historicamente, e ainda hoje, encontraram barreiras às suas manifestações. Nesse sentido, quando discutimos nossa formação sociocultural, analisamos também, paralelamente, a marginalização de determinados grupos sociais, cujas formas originais de manifestação cultural são marcadas, não poucas vezes, pelo enfrentamento do sistema dominante, embora ainda resistam e constituam objeto de pesquisas e estudos. Essa *sociodiversidade* deve ser vista como fonte para estudos escolares, pois está ancorada nos processos produtores de um “Brasil Profundo”, gestado durante séculos, e que chega à atualidade, representando formas de resistência e de expressão da rica cultura brasileira.

Outra preocupação nossa se refere à tentativa de apontar caminhos para a implementação, no contexto do ensino de artes, das leis 10.639/03 e 11.645/08, que tratam da obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena em sala de aula, assumindo que cabe também a essa disciplina discutir e interpretar a importante contribuição dada por tais grupos a nossa formação sociocultural.

Diante dessas observações preliminares, esperamos que os leitores e professores aceitem nosso convite para buscar, com criatividade, a releitura de algumas das nossas manifestações artísticas e culturais, fruto dessa hibridização acima exposta, contribuindo para a ampliação das temáticas e práticas a serem acionadas por educadores na construção de sua prática pedagógica.

Boa leitura!

REFLEXÕES ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE ARTE, CULTURA E SOCIEDADE

Os termos “Arte” e “Cultura” são frequentemente utilizados como sinônimos um do outro, como se possuíssem um mesmo significado. Entretanto, isso é um equívoco que decorre do fato de haver mais de uma concepção para ambos os termos. Podemos dizer, em princípio, que “Cultura” é algo mais abrangente, pois se refere a todos os “bens” que o ser humano coloca no mundo, por meio de seu trabalho, dentre os quais podemos citar: a religião, a ciência, a moda, a culinária e, inclusive, as máquinas e seus produtos, entre tantos outros exemplos. Ou seja, são bens que envolvem as dimensões filosóficas, artísticas e científicas do fazer e do conhecer. A “Arte”, por sua vez, representa apenas um “pedaço” da Cultura, embora tenha um expressivo alcance, por estimular de diferentes formas nossos sentidos e estar intrinsecamente relacionada a ela, como veremos mais adiante.

Nesse sentido, podemos dizer que a Arte faz parte da Cultura; Ela é uma de suas linguagens, uma vez que permite a comunicação entre as pessoas e produz diferentes leituras de mundo, sem necessariamente fazer uso das palavras, já que é uma linguagem constituída por sinais, signos, códigos e representações associadas a ideias, sentimentos e materiais com significados. A arte é expressão e conhecimento, para quem a faz e para quem a vê, pois resulta de nossas experiências, da leitura de um contexto.

De acordo com Pereira (2006), os objetos culturalmente produzidos despertam em nós sentimentos agradáveis ou não aos nossos sentidos e ao nosso entendimento. A interação com essas produções estruturam o nosso senso estético, nossa maneira de gostar, de julgar e de apreciar a cultura e as formas artísticas. Como diria Paulo Leminski (1986), “As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. [...] Dar lucro. Não enxergam que a arte [...] é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade”.

De fato, podem ser encontradas, no senso comum, nos dias atuais, diferentes formas de pensar a Arte, traduzidas nas variadas funções que acreditamos que ela possua, bem como nos seus consequentes métodos de ensino. Cabe ressaltar que o fato de cair no senso comum faz com que essas formas de conceituar a arte se afastem de suas raízes históricas, sociais e educacionais. Entre essas concepções, destacamos três, que são contextualizadas historicamente, já que são construídas nas relações socioculturais, econômicas e políticas do momento histórico em que se desenvolveram, conforme aponta o quadro que segue:

Quadro 1: Concepções de Arte

Arte como <i>mimesis</i> e representação	Arte como expressão	Arte como técnica (formalismo)
<p>-Tem por definição Arte como <i>mimesis</i> (imitação);</p> <p>-Desenvolvida na Grécia Antiga.</p> <p>-Platão: * diferenciava o mundo em dois (o inteligível e o mundo do sensível, dos seres vivos e da matéria); * Arte reduzida à imitação, cópia, sem valor como algo verdadeiro.</p> <p>- Aristóteles: * para a arte, cooperam a experiência do sensível e a abstração do entendimento; * Arte como imitação do inteligível, imanente ao sensível; uma representação.</p> <p>-Tais concepções de Arte da Antiguidade Clássica, passaram pelo Renascimento e permaneceram válidas até o início da segunda fase da Revolução Industrial, no século XIX.</p> <p>-Arte que prima pelo conteúdo e manutenção das normas e ainda hoje está presente e é bem aceita em escolas.</p> <p>-Função da Arte: reprodução o mais fiel possível da realidade.</p>	<p>-Pensada por filósofos e artistas românticos do final do século VIII.</p> <p>-Consideravam obra de arte toda expressão concretizada em formas visível/audível/dramática ou em movimentos de sentimentos e emoções.</p> <p>-Desloca para o artista a chave da compreensão da arte.</p> <p>-Prevalecem o subjetivismo e a liberdade de temas e composições, inspirados em sentimentos e estados da alma.</p> <p>-Rejeição dos artistas às contradições da sociedade capitalista e à miséria gerada em sua fase de consolidação.</p> <p>- Centra-se no indivíduo e aprofunda um olhar subjetivo sobre a realidade.</p> <p>- Função da Arte: revelar as contradições da sociedade, prestando-se, desse modo, a uma crítica social que representasse os conflitos sociais internalizados e expressos artisticamente pelos sujeitos criadores.</p> <p>-Ensino baseado na espontaneidade, autonomia e imaginação, independente do contexto histórico.</p>	<p>-Movimento artístico do início do século XX.</p> <p>- Consideravam a obra de Arte pelas propriedades formais de sua composição.</p> <p>-Supervalorização da técnica.</p> <p>-O fundamental é <i>como se apresenta</i>, se estrutura e se organiza e não <i>o que</i> a obra representa ou expressa.</p> <p>-Vinculada à pedagogia tecnicista dos anos de 1970, ainda presente na prática escolar.</p>

Fonte: Elaborado pelos autores.

Do nosso ponto de vista, conhecer a teoria estética da Arte é o mesmo que compreendê-la dentro do seu contexto histórico, como uma referência que gera conhecimento e articula saberes de ordem cognitiva, sensível e sócio-histórica, numa dada época, o que nos possibilita pensar a Arte e o seu ensino. Assim sendo, após análise de tais concepções, podemos concluir que, se elas não são equivocadas, são ao menos limitadas, pois a Arte, em toda a sua complexidade, comporta simultaneamente cada uma das posições apresentadas, ou seja, ela *representa* a realidade, *expressa* visões de mundo pelo *filtro* do artista – não apenas suas emoções e sentimentos pessoais – e *retrata* aspectos políticos, ideológicos e socioculturais da sua época.

Diante de tão complexa missão de definir Arte, procuraremos abordá-la partindo de seus campos conceituais, historicamente construídos:

Quadro 2: Campos conceituais da Arte

Conhecimento estético	Conhecimento da produção artística
Apreensão do objeto artístico como criação de cunho sensível e cognitivo; processo de reflexão a respeito do fenômeno artístico e da sensibilidade humana, em consonância com os diferentes momentos históricos e formações sociais em que se manifestam.	Processos do <i>fazer</i> e da <i>criação</i> ; considera o artista no processo da criação das obras, desde suas raízes históricas e sociais, as condições concretas que subsidiam a produção, o saber científico e o nível técnico alcançado na experiência com materiais; considera também, o modo de disponibilizar e de divulgar a obra.

Fonte: Elaborado pelos autores.

Apesar de definirmos separadamente cada um dos campos conceituais, faz-se necessário compreender que a construção do conhecimento em Artes se dá na relação entre o estético e o artístico, materializando-se nas representações artísticas. Ou seja, para compreender a Arte, é preciso haver uma análise sócio-histórica, abordada por meio do conhecimento estético e da produção artística de maneira crítica, que permita concretizar uma percepção da arte em suas múltiplas dimensões cognitivas (PARANÁ, 2008).

De forma reduzida, podemos dizer que não há como falar em Arte sem pensar na relação que se estabelece entre Arte/Sociedade/Cultura. Sendo assim, é importante explicitar que “o ser humano transformou o mundo construindo simultaneamente a história, a sociedade e a si próprio através do processo do trabalho que constituiu o universo simbólico composto pela linguagem, pela filosofia, pelas ciências e pela arte” (PARANÁ, 2008, p.54). Em outras palavras, podemos dizer que, por meio de seu trabalho, desde os primórdios, o homem transformou a si mesmo e o mundo ao seu redor, tornando-se capaz de abstrair, simbolizar e, conseqüentemente, de criar Arte.

É nessa complexa relação e de maneira mais crítica do que as concepções de Arte apontadas anteriormente, ainda muito ligadas ao senso comum, que podemos interpretar a Arte de três outras maneiras, partindo da concepção de arte como produto da criação humana e como fonte de humanização.

Quadro 3: Arte como fonte de humanização.

Arte como forma de conhecimento	Arte como ideologia	Arte como trabalho criador
<p>- Entende-se que a arte está voltada aos sentidos humanos, pois expressa aspectos de uma dada realidade. Sendo assim, por meio do objeto artístico, é possível conhecer aspectos da realidade do indivíduo criador e o contexto histórico e social em que ele vive e cria suas obras.</p>	<p>- Como vimos, a arte não é neutra em relação ao contexto socioeconômico, político e cultural em que é criada.</p> <p>- Desempenha uma função ideológica e pode se tornar elemento de imposição de modos de ser, pensar e agir hegemônicos.</p> <p>- As relações entre Arte e Ideologia são contraditórias e complexas, pois a ideologia pode servir como elemento de coesão social ou como difusora do pensamento hegemônico.</p> <p>- É nessa relação que devemos pensar em pelo menos três formas de Arte: a <i>erudita</i>, a <i>popular</i> e a <i>indústria cultural</i>, todas se relacionando entre si ao mesmo tempo em que são permeadas por discursos ideológicos distintos.</p>	<p>- Compreendemos a arte como trabalho criador, a partir da ideia de que <i>trabalho</i> configura toda a ação histórica e socialmente desenvolvida pelo homem, sobre a natureza.</p> <p>- No trabalho artístico, não se dissociam os elementos individuais e/ou sociais de conteúdo e forma.</p> <p>- Podemos dizer que a criação artística é uma ação intencional complexa do homem sobre a <i>matéria</i>, com o objetivo de criar uma <i>forma/significado</i> que antes dessa ação não existia. Nesse processo, o artista imprime sua subjetividade à matéria.</p> <p>- “[...] no trabalho artístico, o artista se objetiva no mundo e, ao mesmo tempo, subjetiviza o mundo, fazendo com que a arte componha o chamado <i>mundo humanizado</i>, ou o <i>mundo da cultura</i>, portador da marca do homem” (PARANÁ, 2008, p. 61. Grifo nosso).</p>

Fonte: Elaborado pelos autores.

Partindo então, dessa compreensão crítica de Arte, em qualquer uma de suas áreas (Artes Visuais, Música, Dança ou Teatro), é possível compreender seus *conteúdos estruturantes*, quais sejam, os *elementos formais* (recursos, elementos da cultura presentes nas produções humanas e na natureza, matéria-prima), a

composição (processo de organização e desdobramento dos elementos formais que constituem uma produção artística) e *os movimentos e períodos* (contexto histórico) referentes aos trabalhos artísticos. Apesar de suas especificidades, esses elementos estruturantes se encontram de maneira interdependente no trabalho artístico.

Para efeito de conclusão, ressaltamos que Arte e Cultura não podem ser compreendidas como uma mesma coisa. Seja qual for a área, a obra, o trabalho artístico em questão, é necessário pensar na relação entre Arte/Cultura/Sociedade, para somente então nos aprofundarmos em seus aspectos estéticos e de produção.

INCURSÕES PELO “BRASIL PROFUNDO”: REFLEXÕES ACERCA DA NOSSA CULTURA

Pretendemos, nesta parte, tecer algumas reflexões necessárias para tratar das relações entre Arte e Cultura brasileira, principalmente quando elas são percebidas no processo de nossa desigual formação sociocultural, fruto dos diversos sujeitos e contextos que lhe dão conteúdo e, que, regionalmente, apresentam distintas manifestações. A nosso ver, devemos analisar, a partir do processo de formação de nosso país, a miríade de distintas formas e expressões artísticas brasileiras, possíveis de serem levadas para dentro de nossas aulas e exploradas, a fim de que consigamos discutir, a partir dessas mesmas experiências artísticas, a nossa Cultura.

Nossas reflexões acerca do conceito de Cultura, muitas vezes, partem da premissa de que ele está associado à noção de “povo” ou “nação”, de modo que a cultura seria sempre a de um povo ou de uma dada nação. O problema dessa acepção, nos parece, reside na dificuldade em pensar a própria ideia de Nação nos países em cujo passado colonial, como é o caso do Brasil, diferentes grupos humanos foram mobilizados na formação de sua população. Aqui, negros e indígenas, embora tenham tido ativa participação na construção nacional, constituem, até hoje, a base da massa dos sujeitos subalternizados pelo processo histórico e a maior parcela da população, que vive nas piores condições socioeconômicas.

Sistematicamente, foi inculcada em nossas mentes e corações, a ideia de que há uma relação simétrica e indiferenciada entre os conceitos de “povo”, “Nação” e “território”. Desse modo, é sempre importante salientar que a instituição da cultura dita “nacional” é algo bem recente e não poucas vezes serviu como um apelo ideológico para legitimar e esconder os eventos que nela culminaram. Até o final do século XIX, o Brasil era um arquipélago de economias regionais que quase não possuíam ligação entre si, mas que foram construídas, ao longo dos períodos colonial e imperial, para, fundamentalmente, abastecer o comércio distante. Somente no século XX, há uma mudança política que, gradativamente, vai sendo materializada naquilo que se convencionou chamar de unificação dos mercados regionais e constituição de um mercado único nacional. Nesse sentido, foi a partir da necessidade de legitimar esse mercado único e também de entendê-lo como algo “natural”, que a nossa nacionalidade foi sendo moldada.

Outra visão comum acerca do conceito de cultura deriva de uma distinção entre os grupos humanos portadores de uma cultura elevada, baseada no texto escrito e aqueles para quem a cultura não é reconhecida, devido a transmissão do saber estar baseada na tradição oral. O divisor entre uma e outra seria, portanto, o emprego da linguagem escrita, do texto.

De certo modo, a sociologia do século XX contribuiu para a construção dessa visão, quando permitiu definir a cultura de um grupo humano a partir do grau de desenvolvimento técnico utilizado na produção de seus utensílios e na classificação de distintos grupos humanos, numa ordem gradual, que vai desde os selvagens até os civilizados. Obviamente, essa divisão tem como base uma visão eurocêntrica de mundo, de acordo com a qual, a civilização estaria na Europa, que com suas técnicas, irradiaria/difundiria a “melhor” forma de viver pelo planeta.

Uma forma mais ampla de estabelecer o conceito de cultura seria referir-se à humanidade, tendo como base os amplos processos humanos obtidos a partir do desenvolvimento técnico. Assim sendo, estaríamos nos referindo ao arsenal material e imaterial logrado ao longo da história humana, desde as primeiras civilizações de *regadio* até as modernas expressões técnicas vivificadas nas grandes metrópoles mundiais. Embora essa acepção seja capaz de retratar os prodígios do gênio humano, ilustrado pelo amplo progresso técnico, carece visualizar as graves distorções sociais e morais presentes nos mesmos lugares onde a “cultura” moderna se apresenta. Uma cidade como São Paulo, por exemplo, é uma metrópole onde estão presentes grandes objetos técnicos que comprovam a enorme capacidade humana de modificar seu meio, mas constitui também o ambiente onde as contradições sociais se expressam em mesmo elevado grau.

Do ponto de vista que nos interessa, que é discutir a Cultura e a Arte no Brasil, é importante notar a contradição desse processo de formação da cultura nacional, pois sua constituição não é resultado da “soma” daquilo que foi construído durante séculos em cada parte do espaço nacional, mesmo que ao longo do século XX, tenham sido eleitas determinadas manifestações, sujeitos e lugares como representantes “oficiais” da nossa “identidade cultural”.

Modernamente, há uma gigantesca quantidade de manifestações culturais existentes em todo o território brasileiro, produzidas em diferentes contextos, épocas e lugares, as quais devem ser utilizadas para o ensino da Arte. São exemplos da genialidade humana, fermentada nas terras brasileiras, a partir do encontro de indígenas, negros e portugueses, aos quais, já no final do século XX, somam-se outros europeus “tardios”, alocados principalmente no sul do país.

Em nossas aulas, utilizar essas manifestações é, sem dúvida, um desafio a ser realizado, pois se trata da valorização de nossas muitas identidades, principalmente aquelas trazidas pelos sujeitos subalternizados no processo de nossa formação sociocultural. Nesse sentido, vale a pena retomar os versos da canção *Canto das Três Raças*, escrita por Paulo Cesar Pinheiro, em parceria com Mauro Duarte, e gravada por Clara Nunes no LP “**Canto das Três Raças**”, em 1976:

*Ninguém ouviu um soluçar de dor no canto do Brasil
um lamento triste sempre ecoou, desde que o índio guerreiro
foi pro cativo e de lá cantou
Negro entoou um canto de revolta pelos ares no Quilombo dos Palmares,
onde se refugiou Fora a luta dos Inconfidentes pela quebra das correntes
nada adiantou
e de guerra em paz, de paz em guerra
todo o povo desta terra quando pode cantar, canta de dor
Ôh ôh ôh ôh ôh oh...
Ôh ôh ôh ôh ôh oh...
E ecoa noite e dia, é ensurdecedor
ai, mas que agonia o canto do trabalhador
esse canto que devia ser um canto de alegria
soa apenas como um soluçar de dor.
Ôh ôh ôh ôh ôh oh ...*

Esses versos apontam alguns dos problemas vividos pelos distintos grupos formadores do nosso povo e, por isso, algumas questões poderão surgir a partir de sua leitura/audição. Entre elas:

- Que relações podem ser tecidas, no que se refere à formação da população brasileira?
- Como o uso da música, bem como das muitas manifestações culturais brasileiras, pode servir para melhorar o entendimento dos nossos discentes acerca da arte e da cultura brasileira?

Adentrar o universo da cultura e da arte brasileira permite conhecer melhor nossa sociedade, no entanto, isso implica estar disposto a esmiuçar as virtudes e conflitos de nossa formação.

Historicamente, não foram poucos os momentos de crise e de mudança das nossas referências políticas, econômicas e culturais. Surgimos na história ocidental como uma colônia, num longo processo em que foram sendo gestadas as formas de organização e de sobrevivência, vivificadas nos lugares do futuro país.

Nesse sentido, à medida que o mundo colonial adentrava às terras que passaram a compor o espaço nacional, soluções para os problemas da produção ou extração de riquezas foram sendo criadas. Entendendo que a cultura é um conceito amplo que envolve, fundamentalmente, as formas como os grupos humanos se organizam para sua sobrevivência e reprodução, identificamos, no Brasil, nos diversos períodos históricos que se sucederam, a criação de práticas materiais e imateriais que permitiram a manutenção da vida nos trópicos.

Para Darcy Ribeiro (1970, 1978), foram os povos indígenas que nos ensinaram a sobreviver nos trópicos e cujos traços e costumes ainda hoje se mantêm presentes. Escreve esse autor, em seu livro *As Américas e a Civilização*:

Ainda hoje, no Brasil, as frentes pioneiras que avançam sobre áreas virgens, ao se defrontarem com os grupos do tronco Tupi, reconhecem de imediato a unidade essencial dos modos de adaptação à natureza e de muitas crenças desses povos, como suas próprias. (RIBEIRO, 1970, p. 247)

Para o autor, devemos, aos grupos autóctones, as bases de nossas formas de sobrevivência no continente americano, o que fica evidente quando paramos para pensar na quantidade de gêneros alimentícios e plantas medicinais utilizadas em nosso dia a dia ou que estão presentes no quintal de nossas casas. Incentivar, por exemplo, nossos discentes a pesquisar acerca delas é uma atitude de revalorização e de incentivo às práticas utilizadas há muitos séculos, herança de nossa “matriz indígena”.

O mesmo autor (RIBEIRO, 1978) se refere ainda, ao que denomina de *atualização* ou *incorporação histórica*, quando explica como se operou o processo civilizatório do qual fizeram parte indígenas e negros africanos:

[...] chamamos de *atualização* ou *incorporação histórica*, (o que) corresponde à conscrição de povos estranhos por centros exógenos de dominação que os convertem em “proletários externos” destinados a produzir excedentes para a manutenção dos padrões de vida do núcleo cêntrico. A atualização histórica importa, quase sempre, em certo grau de progresso porque coloca em conjunção povos “atrasados e avançados” (grifo nosso), ensejando a modernização reflexa dos primeiros. Mas representa, para os povos atrasados, principalmente espoliação e despotismo. Foi o que sucedeu com os grupos indígenas americanos bem como com os negros trasladados da África para servirem de escravos nas minas e plantações das Américas. Uns e outros experimentaram uma atualização histórica que os incorporou à primeira civilização de âmbito mundial [...] (RIBEIRO, 1978, p. 37).

Ou seja, a formação sociocultural brasileira é marcada, profundamente, pelas contradições dessa atualização, que comandou as formas de participação das distintas matrizes formadoras de nossa cultura.

Os primeiros séculos da formação do nosso território foram marcados pelo encontro de indígenas e portugueses, aos quais se somaram os escravos negros africanos. Darcy Ribeiro, em seu livro “O povo brasileiro” (*ano?*), refere-se ao encontro de três matrizes originais (Afro, Indígena e Lusa), as quais criaram verdadeiras áreas culturais, denominadas por ele de: Brasil *Caboclo*, que compreende a região norte do país, a partir dos primeiros ciclos econômicos (drogas do sertão e, posteriormente, a borracha), época em que aos indígenas são agregados às outras matrizes de nosso povo. Também no nordeste, o autor identificou outro Brasil, por ele denominado de *Sertanejo*, fundado a partir da monocultura da cana de açúcar, do algodão e da pecuária. Certa interiorização, nos primeiros séculos da formação de nosso território teria, com especial importância das bandeiras paulistas, dado origem ao Brasil *Caipira*. As áreas onde o trabalho escravo foi utilizado formaram o pano de fundo de outra área cultural importante, o Brasil *Crioulo*. Por fim, o autor ainda identifica, no sul do país, a formação de uma área cultural na qual tiveram forte influência os grupos indígenas, os negros e os europeus, por ele denominado de Brasil *Sulino*.

Embora possamos, fundamentalmente do ponto de vista geográfico, encontrar sobreposições desses “brasis”, é evidente o esforço e o poder analítico criado pelo autor quando explora a formação do povo brasileiro a partir das

referidas matrizes, resultando numa importante contribuição aos estudos da formação do território do ponto de vista cultural.

A cultura imposta e que se difundiu no Brasil, conforme Darcy Ribeiro (1995), foi uma cultura de retalhos, tendo em vista que, primeiramente, ocorre uma fusão física, derivada do contato entre as distintas matrizes, da qual deriva uma fusão cultural, uma vez que os índios, os portugueses e os negros proporcionaram o sincretismo de vários costumes e hábitos, gerando uma cultura híbrida, que culmina, segundo o autor, num povo novo, resultante da mestiçagem indígena, europeia e africana, e em uma fusão também espiritual, devido a uma confluência ocorrida a partir dessas mesmas matrizes, num processo até hoje inacabado.

BREVE HISTÓRICO DA ARTE NO CONTEXTO DA FORMAÇÃO SOCIOCULTURAL BRASILEIRA

A diversidade de manifestações culturais presentes no território brasileiro, a nosso ver, deve ser contextualizada no próprio processo de nossa formação social. Uma aproximação que permita estudá-la, deve localizar, no tempo, eventos significativos que ajudem a explicar como local e regionalmente foram criadas formas culturais tão singulares, como o Maracatu pernambucano ou as Congadas mineiras, ou ainda, a imponência de teatros como o Amazonas, em Manaus, ou o da Paz, em Belém.

Evidentemente, aqui faremos apenas uma aproximação, apresentando alguns exemplos e buscando, brevemente, referi-los ao seu contexto de época, uma vez que muitas outras abordagens e exemplos seriam possíveis. Portanto, para fins analíticos, propomos um esboço de *periodização sumária*, dentro da qual buscaremos localizar grandes porções de tempo, cujos eventos constituintes guardam alguma coerência entre si. Procuramos ainda, dentro de cada período, abordar criações ou transformações políticas, espaciais, econômicas, entre outras, que permitam compreender como se deu nosso processo de formação social.

Quadro 4 – Esboço de Periodização Sumária da Formação Sociocultural Brasileira

<p>1º Período</p>	<p>- Séculos XV/XVII</p>	<p>Primeiros contatos entre não-índios com a população autóctone.</p> <p>Ao longo deste período, assiste-se à ascensão da entrada da mão de obra negra escrava vinculada principalmente aos engenhos do nordeste.</p>
	<p>- Séculos XVIII/XIX</p>	<p>- Somam-se, às atividades econômicas já desenvolvidas no nordeste brasileiro, as atividades da mineração (goiana e mineira) e, posteriormente, a extração da borracha (envolvendo áreas do futuro estado do Acre, bem como cidades fluviais como Porto Velho, Manaus, Santarém e Belém) e o primeiro ciclo da economia do café (no vale do Rio Paraíba, criando cidades como São Luís do Paraitinga), favorecendo importantes surtos de urbanização e de vida cidadina.</p> <p>- Do ponto de vista das artes, nesse período, se destacam artistas como Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) e as arquiteturas representadas pelo porto fluvial de Manaus e a imponência dos Teatros Amazonas e de Belém.</p> <p>- Nesse período, são criadas, nas diferentes regiões que passarão a compor o futuro espaço nacional, as bases da nossa cultura, cujos traços mais marcantes são: o sincretismo e a miscigenação.</p>
<p>2º Período</p>	<p>- Segundo quartel do século XIX e primeiras décadas do século XX</p>	<p>- Período de transição da sociedade escravocrata para a republicana. Marcado por uma profunda crise de valores estéticos e morais, pois as elites oligárquicas regionais ainda estavam baseadas na ideia de que a Cultura europeia era superior. Tal crise ganha seu ápice nas propostas que culminam no movimento modernista.</p>
<p>3º Período</p>	<p>- 1920/40 ---> 1950/60</p>	<p>Esse período é marcado pelas críticas realizadas pelo movimento modernista posto em prática por diversos intelectuais e artistas</p>
<p>4º Período</p>	<p>1960/70 ---> hoje</p>	<p>No período pós-segunda guerra, surge a sociedade do consumo de massa, originariamente, uma criação resultante do capitalismo em voga, na América do Norte, mas que encontra amplo espaço para se desenvolver nos países alinhados aos EUA, entre eles, o Brasil.</p> <p>Mais recentemente, como resultado da profunda interligação de mercados e da ampla difusão de ideias e modelos estéticos apoiados pela popularização dos meios audiovisuais (televisão, cinema, <i>internet</i>...), emerge, como temática, a discussão acerca da multiculturalidade.</p>

Fonte: Quadro organizado pelos autores.

Obviamente, a periodização acima esboçada é um exercício analítico arbitrário, que não possui, portanto, um sentido explicativo mais universal. No entanto, ela serve para o fim a que se propõe, a saber: explicar, no tempo, as grandes transformações ocorridas em nossa formação sociocultural e que foram impulsionadoras da criação ou recriação das manifestações culturais até hoje existentes no Brasil.

O **primeiro período** tem início com a entrada dos portugueses em território nacional e a mobilização da população indígena, primeiramente, de forma pacífica e, mais tarde, via captura e trabalho cativo. A colonização da América portuguesa se deu apoiada, fundamentalmente, pela permeabilidade ofertada pelos sistemas de canais navegáveis, representados pelos principais rios. Destacamos que o elemento indígena influenciou nossa cultura desde esse momento, pois o conhecimento “de terreno” (caminhos, plantas, animais, etc.) foi fundamental para a posse e o controle português, das áreas litorâneas, bem como daquelas passíveis de serem acessadas pelos canais fluviais.



Foto 1: Caboclo de Lança – Maracatu Rural de Pernambuco
Fonte: CAMELO, Paulo, Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caboclo_de_lan%C3%A7a.jpg (Acesso em 7 de março de 2014)

A introdução da mão de obra negra africana trouxe novos elementos para a nossa formação sociocultural, permitindo ampliar a capacidade de produção e extração das riquezas exportáveis. A sua utilização, nos engenhos de cana-de-açúcar do nordeste, deu um impulso significativo a essa região, cuja produção era realizada ainda, por meio de precárias instalações técnicas. Por outro lado, o encontro entre as matrizes africana, indígena e lusa permitiu a criação, por exemplo, do maracatu rural, uma riquíssima expressão da cultura brasileira, que nos encanta até hoje. Nesse sentido, embora não tenha havido sempre grandes obras de engenharia no

contexto de desenvolvimento das diversas atividades econômicas do período colonial, isso não significa que não estivessem ocorrendo ali, criações e recriações culturais, emanadas dos grupos sociais em suas relações, inclusive de conflito.

Durante muito tempo, até por conta do nosso passado como colônia e do gosto ancestral de nossas elites por tudo aquilo que vinha de fora do país, ficamos reféns da ideia de que, no Brasil, não houve a produção de atividades artísticas e culturais antes dos séculos XIX e XX. Contudo, essa ideia deve ser combatida, pois desvaloriza nossa história pós-“descobrimento”, e mesmo a história representada pela ocupação humana pré-cabralina.



Foto2: Cortejo de Maracatu

Fonte: Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maracatu> (Acesso em 7 de março de 2014)

O conhecimento acumulado pelos indígenas, somado ao trazidos pelos elementos negro e também lusitano, foi fundamental para a criação de nossas bases culturais, sem as quais, os períodos seguintes não poderiam ocorrer. Portanto, já nos primeiros ciclos econômicos foram gestadas as bases de nossa cultura, inclusive o desenvolvimento artístico e cultural.

Mais recentemente, já no século XX, parte da elite intelectual brasileira criou as bases do movimento modernista, revalorizando a nossa história, de modo a buscar nela, “elementos” que permitissem discutir quem somos.

Nesse sentido, as manifestações culturais brasileiras, abordadas no período modernista, têm suas bases e momentos de criação exatamente no período colonial-imperial/escravocrata, e muitas delas, representavam formas de organização e resistência frente ao modelo econômico-social existente em cada época (por exemplo, as Congadas e Irmandades Negras, de Minas Gerais, cujos registros de cartório remontam ao período em questão). Segundo Côrtes (2000):

A guarda de congo é a mais antiga existente nas confrarias em louvor a Nossa Senhora do Rosário. Existem informações de sua existência desde 1711, mas o primeiro relato de uma apresentação oficial se deu em 1760, pelo padre jesuíta João Antônio Andreoni. Em desfile, o congo se apresenta à frente das guardas de Moçambique e do séquito real. Tem a função de proteger os reis, servindo-lhes de guardas. Existem diversas denominações para esses grupos, como congo penacho, congo real, congadas, congo de saioite ou congo

calçola. Vestem-se com saiotes coloridos, em geral rosa ou azuis, blusas e calças brancas, e ostentam chapéus com fitas, que variam de cor e de forma conforme a localidade em que é apresentado, o que dá aos grupos identidade e características próprias. (CÔRTEZ, 2000, p. 144)

Durante o período colonial e imperial, o espaço do futuro território brasileiro foi palco de variadas atividades econômicas, vinculadas fundamentalmente ao comércio externo. Regionalmente, e em diferentes momentos históricos, afloraram economias locais e regionais que deram conteúdo ao modelo *agrário-exportador brasileiro*. Entretanto, até o século XIX, a população brasileira se concentrava fundamentalmente no litoral ou em áreas do interior do Brasil, ligadas à extração ou ao plantio de alguma monocultura a ser exportada.

Em grande medida, a maioria das localidades e cidades que acolheram essas atividades econômicas eram fortemente ensimesmadas e não se comunicavam com outras regiões brasileiras. Um exemplo de certo apogeu econômico, cultural e político é representado pelas “cidades do ouro” (Sabará, Congonhas, São João Del Rey, entre outras), especialmente, por Ouro Preto, antiga Vila Rica, com sua vida citadina e grandes construções de traços coloniais.



Foto4: Vista parcial da Cidade de Ouro Preto, em 1870
Fonte: FERREZ, Marc, Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ouro_Preto,_1870_\(Marc_Ferrez\).jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ouro_Preto,_1870_(Marc_Ferrez).jpg) Acesso em 7 de março de 2014)



Foto5: Vista parcial da cidade de Ouro Preto

Fonte: OLIVEIRA, Adriano Silva.
Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_de_Ouro_Preto.jpg (Acesso em 7 de março de 2014)

Até hoje, há trechos preservados da Estrada Real, que se tornaram atrativo turístico. Esse era o caminho, pelo qual, saindo das áreas produtoras, em cima do lombo de mulas, o ouro era levado às cidades portuárias (Rio de Janeiro, Paraty, Mangaratiba e Angra dos Reis) em direção à metrópole lusitana. Entretanto, essa riqueza arquitetônica só passou a ser revalorizada no século XX, bem como a arte produzida pelo mestre Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho).



Foto 6: Teatro Amazonas

Fonte: LecomteB. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Manaus_Th%C3%A9atre.jpg?uselang=pt (Acesso em 7 de março de 2014)

Outras importantes aglomerações urbanas floresceram em cidades como Manaus, capital do estado do Amazonas, e Belém, capital do estado do Pará, onde a imponência dos Teatros Amazonas e de Belém (Teatro da Luz) representavam a importância da economia durante o ciclo da Borracha, que as colocou no eixo de grandes produções, tanto teatrais quanto de óperas.



Foto7: Hall de Entrada do Teatro da Paz – Belém do Pará

Fonte: BRIGIDA, Luciano Santa. Disponível em: commons.wikimedia.org/wiki/File:Belem-TeatroPaz2.jpg?uselang=PT (Acesso em 7 de março de 2014)

Por sua vez, na paisagem do Vale do Rio Paraíba, a economia do café deixou marcas, como a opulência da arquitetura dos casarões dos Barões do café, cuja decadência é narrada no conto *Cidades Mortas* (1908), de Monteiro Lobato:

A quem em nossa terra percorre tais e tais zonas, vivas outrora, hoje mortas, ora em via disso, tolhidas de insanável caquexia, uma verdade, que é um desconsolo, ressurgem de tantas ruínas: nosso progresso é nômade e sujeito a paralisias súbitas. Radica-se mal. Conjugado a um grupo de fatores sempre os mesmos, reflui com eles duma região para outra. Nilo emite peão. Progresso de cigano, vive acampado. Emigra, deixando atrás de si um rastilho de taperas.

Auberdade nativa do solo é o fator que o condiciona. Mal a uberdade se esvai, pela reiterada sucção de uma seiva não recomposta, como no velho mundo, pelo adubo, o desenvolvimento da zona esmorece, foge dela o capital — e com ele os homens fortes, aptos para o trabalho. E lentamente cai a tapera nas almas e nas coisas. Em São Paulo temos perfeito exemplo disso na depressão profunda que entorpece boa parte do chamado Norte.

Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito.

Um tanto de cidades moribundas arrastam um viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas de dantes.

Pelas ruas ermas, onde o transeunte é raro, não matracoleja sequer uma carroça; de há muito, em matéria de rodas, se voltou aos rodízios desse rechinante símbolo do viver colonial — o carro de boi.

Erguem-se por ali soberbos casarões apalaçados, de dois e três andares, sólidos como fortalezas, tudo pedra, cal e cabiuna; casarões que lembram ossaturas de megatérios donde as carnes, o sangue, a vida para sempre refugiram.

Vivem dentro, mesquinhamente, vergôntes mortijas de famílias fidalgas, de boa prosápia entroncada na nobiliarquia lusitana. Pelos salões vazios, cujos frisos dourados se recobrem da pátina dos anos e cujo estuque, lagarteado de fendas, esboroa à força de goteiras, paira o bafio da morte. Há nas paredes quadros antigos, crayons, figurando efigies de capitães-mores de barba em colar. Há sobre os aparadores Luís XV brônzeos candelabros de dezoito velas, esverdecidos de azinhavre. Mas nem se acendem as velas, nem se guardam os nomes dos enquadrados — e por tudo se agruma o bolor rânido da velhice.

São os palácios mortos da cidade morta.

(LOBATO, Monteiro. 1996, pp. 21-22).

Os ciclos econômicos do período colonial -e imperial formaram a base para a construção das variadas formas de manifestação da nossa cultura, muitas vividas até agora, local e regionalmente, nas suas muitas formas de expressão. São elas, ainda, que nas primeiras décadas do século XX, serão valorizadas na busca por uma

identidade cultural brasileira e cujas marcas, sem dúvida, são o *sincretismo* e a *miscigenação*. Não obstante, muitas dessas manifestações culturais foram criadas para dar condições aos grupos subalternizados (fundamentalmente formado por indígenas, negros e mestiços) de resistirem frente a cada etapa da atualização de nossa formação social-cultural.

O **segundo período** é marcado pela transição das bases da produção econômica, de escravocrata para o trabalho livre, e da forma política do estado brasileiro, que culminou com a ascensão de um primeiro período republicano (conhecido como República Velha ou república Oligárquica). Essa transição representou, num primeiro momento, um forte enfrentamento ideológico acerca das bases de nossas referências culturais. Afinal, a grande massa da população do país era constituída por mestiços e negros, que, em grande medida, não eram apoiados pelas políticas do estado brasileiro.

Havia então, uma proposta deliberada de embranquecimento da população brasileira, facilmente verificada nas políticas de imigração europeia, ao mesmo tempo em que se propunha a interiorização da ocupação do espaço brasileiro. No sul do país, isso se materializou nas empresas de colonização, públicas e privadas, que travaram sérios conflitos com as populações pretéritas ali existentes, como foi o caso da revolução do Contestado, em Santa Catarina. No que se refere às manifestações culturais, esse período é marcado pela “quebra” ou “derrubada” de muitos terreiros de Umbanda, em cidades da Bahia e do Rio de Janeiro. Outras manifestações de origem afro-indígena, como o Jongo e a Capoeira também passam a ser perseguidas.

Apesar de a capoeira ter se tornado, na década de 1940, o símbolo da cultura nacional, foi um exemplo de como o Estado brasileiro perseguiu formas de organização e resistência criadas pelos grupos subalternizados durante o processo de transformação social e econômico ocorrido no país. Misto de luta e filosofia, ela é, atualmente, reconhecida e aceita como recriação cultural brasileira, da qual participaram não apenas negros e indígenas, mas também brancos e mestiços. No final do século XIX, a libertação de negros escravos foi um processo conflituoso e a capoeira foi perseguida, pois era utilizada para a defesa frente à perseguição sofrida por seus praticantes. Desse modo, seu reconhecimento passou a ocorrer gradativamente, a partir do Estado Novo, principalmente devido ao trabalho de dois importantes capoeiristas: Mestre Pastinha e Mestre Bimba.

O **terceiro período** é marcado pela intensa transformação social, técnica e política que se instala no Brasil e culmina com a crítica aos modelos e padrões estéticos vigentes até as primeiras décadas de 1920, quando intelectuais passam a questionar o que é a “cultura nacional”. Os valores estéticos expressos na arte, baseados principalmente no Parnasianismo, com suas regras de versificação

e estruturas fixas, são discutidos, e buscam-se expressões que permitam a personalidade do artista, que não mais obedece cegamente a regras pré-definidas. O mesmo vale para outras linguagens artísticas, como a pintura, a escultura, a música, entre outras.



Foto8: Da esquerda pra direita: Cândido Portinari, Antônio Bento, Mário de Andrade e Rodrigo Melo Franco, em 1936

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ndido_Portinari

Comumente, a Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no contexto dos 100 anos da Independência do Brasil, é tida como o marco do movimento modernista. De sua organização, participaram escritores como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Graça Aranha, Oswald de Andrade e Ronald de Carvalho, o músico Heitor Villa-Lobos, além dos pintores Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.

Na pintura, um grande nome que se destaca, além de Anita Malfatti, é Cândido Portinari. Filho de imigrantes italianos, ele nasceu em 1903, na cidade de Brodowski, interior do estado de São Paulo. A infância, próxima às lavouras do café e ao trabalho no campo, marcou profundamente o artista, que retratou, em muitas obras, vários dos elementos de sua infância e juventude. Ainda jovem, com quinze anos, Portinari se muda para o Rio de Janeiro, para estudar na Escola Nacional de Belas Artes. Aos vinte anos, se aproxima do movimento modernista, considerado marginal pela arte acadêmica. Com vinte e dois anos, consegue uma viagem para a Europa, para estudar em Paris. Retornar ao Brasil em 1931, pintando em 1934

o quadro *Mestiço*, que define muito bem a temática social e de contestação dos valores estéticos propostos pelo movimento modernista.

Os questionamentos que surgiram no interior do modernismo foram fundamentais para a renovação dos ideais estéticos da arte brasileira, revalorizando diferentes elementos muito presentes na cultura popular. Um exemplo disso são as expedições realizadas por Mário de Andrade e Oswald de Andrade pelo norte e nordeste do Brasil, para recolher, em fotografia e áudio, variadas manifestações da cultura popular brasileira.

Se por um lado alguns personagens das elites intelectuais e artísticas brasileiras, das primeiras décadas do século XX, criticam a arte vigente até então, é na cultura fundamentalmente do povo que encontram elementos para reivindicar novos referenciais para definir o que é a arte nacional.

O Manifesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade, em 1928, revela as ideias estéticas do autor, e é considerada um marco na busca por uma cultura brasileira. Escrito na forma de prosa, no manifesto, o autor defende sua visão política acerca da nossa cultura. Segundo ele, “só a antropofagia nos une”, de modo que devemos “deglutir” a influência europeia, “digerindo-a” para compor a arte brasileira.



Foto 9: Mercado Ver-o-Peso, Belém, 1927.

Fonte: ANDRADE, Mário de. Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP –Arquivo Mário de Andrade. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>

Acesso em 14 de março de 2014.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratadinhos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fadigados de todos os partidos católicos suspeitos ou inos em drama. Freud acalou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que antropolava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informara.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos touristas. No paliz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetales. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronterico e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudad.

Queremos a revolução Carahiba. Mãe que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efizazes na direcção do homem. Sem nos a Europa não teria sequer a sua

podre declaração dos direitos do homem. A edade de ouro annunciada pela America. A edade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. O Villagambon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barlaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica, entre nós.

Só podemos attender ao mundo recircular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A ciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetales. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A edade de ouro. Catiti Catiti. Imara Notia. Notia Imara. Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignitarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comto

Não não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisao. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antogonicas. Traídas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayru: — E a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinhamos politica que é a ciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguración do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a procuratoria.

E' preciso partir de um profundo amecismo para se chegar a idéas de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O adjectivo creado reage como os Anjos da Quella. Depois Moyses diz: — Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Maria.

A alegria é a prova dos nove.

Não matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralyticas. Pelos roteiros. Acreditad nos signaes, acreditad nos instrumentos e nas estrellas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Corte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creação-illustrada pela contradicção permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformalo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. É a escala thermometerica do instincto antropofago. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a ciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calunnia, o assassínio. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céo, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Exploramos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitencias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.



Desenho de Tardila 1928. De um autor que figurou na sua primeira exposicão de Junho na Galeria Pinacote, em Paris.

Figura 2: Manifesto Antropofágico, publicado na Revista de Antropofagia. Fonte: Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

O movimento modernista marca uma importante renovação das artes brasileiras e exerce grande influência em outros movimentos estéticos ocorridos posteriormente. A busca por nossas referências culturais na realidade do povo, em seus conflitos e contradicções, a referência aos problemas do nordeste, entre outras temáticas, foram "abertas" pelas reflexões trazidas pelo movimento modernista, que influenciou a literatura, a música, o cinema, o teatro, a pintura, constituindo, enfim, um momento importante para as artes no Brasil.

Mas se por um lado o Modernismo permitiu a produção de uma crítica profunda nas nossas referências artísticas e culturais, por outro, as mudanças ocorridas no pós-segunda guerra mundial marcam um novo período, devido à entrada, em cena, de um novo elemento: a sociedade de consumo de massa. Esse 4º período tem início por volta da década de 1960, num momento em que a sociedade, a política e o espaço brasileiros sofrem profundas transformações.

Está em curso, no espaço brasileiro, a política de interiorização, exemplificada pela expansão da fronteira agrícola, ao mesmo tempo em que os centros urbanos passam a acolher mais e mais pessoas, dentre elas, os migrantes. Do ponto de vista cultural, há a consolidação do rádio e do cinema, seguidos pela televisão, com a criação de uma incipiente indústria cultural. Heróis hollywoodianos marcam a entrada, que se ampliará nas décadas seguintes, de referenciais culturais exógenos, principalmente americanos. Mais recentemente, a utilização da *internet* amplia a possibilidade de contato com outras culturas.

Atualmente, quando falamos em cultura, dificilmente a utilizamos no singular, dado que, atualmente, há informações originadas nos mais variados contextos e lugares do globo. No entanto, talvez nunca tenha sido tão importante a reflexão acerca dessas referências multiculturais, principalmente quando verificamos que muitas delas são “produtos culturais” passageiros, que mais servem para entreter do que para auxiliar na nossa formação e no conhecimento do mundo que nos cerca.

ARTE INDÍGENA BRASILEIRA

Hoje, existem no Brasil, de acordo com os dados do IBGE de 2010, cerca de 305 etnias indígenas diferentes. Nada comparado ao número existente à época dos primeiros contatos com os europeus, nos séculos XV e XVI, mas ainda assim, uma variedade significativa de culturas, de línguas, de visões de mundo. Apesar de diferentes entre si, essas tantas etnias carregam elementos em comum, que as distinguem das sociedades não-indígenas, ou seja, é possível estabelecermos um contínuo de semelhanças estruturais entre as diferentes sociedades indígenas e um marco em relação aos não-índios.

Dentre esses elementos comuns, Grupioni (1994) destaca: modo de viver, de organizar as relações entre as pessoas e dessas com o meio em que vivem e com o sobrenatural; são sociedades igualitárias, não estratificadas em classes sociais e, em geral, sem distinções entre possuidores dos meios de produção e possuidores da força de trabalho; reproduzem-se a partir da posse coletiva da terra e dos recursos nela existentes e da socialização do conhecimento básico indispensável à sobrevivência física e ao equilíbrio sociocultural dos seus membros; a produção é regulada pela divisão do trabalho por sexo e idade; a distribuição de bens e serviços é definida por regras, compromissos e obrigações estabelecidas pelas relações de parentesco, de amizade ou criadas em rituais ou contextos políticos; generosidade, redistribuição e reciprocidade criam, recriam e intensificam as relações; os aspectos políticos, religiosos e econômicos não se isolam entre si. Existem, no entanto,

alguns outros elementos que servem para identificar a diversidade desses grupos entre si: áreas geográficas distintas; processos históricos específicos; línguas; entre outros aspectos culturais.

De acordo com a relação, anteriormente apontada, entre Arte/Cultura/Sociedade, podemos dizer que, um desses aspectos culturais – a Arte – é um dos elementos comuns aos povos indígenas, mas que também marca a distinção entre uma e outra etnia. Convém lembrar que consideramos como Arte Indígena Brasileira, toda a arte produzida pelos povos nativos dessa terra, mesmo antes dela ser denominada Brasil, isto é, a arte produzida antes, durante e após o contato com os europeus.

Apesar da diversidade de etnias apontada anteriormente e, por conseguinte, da diversidade cultural entre elas, o que dificulta a definição de um padrão artístico único, merece destaque a arte da cerâmica, dos trançados, das pinturas e enfeites corporais, das músicas e danças e dos rituais. No entanto, quando falamos em arte indígena, com qual concepção de arte estamos lidando? Será que os próprios indígenas entendem a arte da mesma forma que nós a entendemos?

Nesse sentido, podemos afirmar que ao apontarmos um objeto indígena como artístico, ao encontrarmos qualidades artísticas nos objetos produzidos por esse povo, provavelmente estamos lidando com conceitos da sociedade não-indígena, ocidental, alheios aos próprios indígenas.

Sabemos que muitos desses povos sequer possuem uma palavra para designar a Arte em suas próprias línguas. Dessa forma, o conceito de Arte Indígena está, na realidade, carregado de tradicionalismo e utilitarismo, ou seja, ao produzi-la, os povos indígenas fazem uso de padrões herdados coletivamente, segundo uma lógica de divisão de tarefas, seja sexual ou por idade, para a própria utilização ou manifestação, sem necessariamente existir a figura de um artista, como na sociedade ocidental, cuja função é a de sempre criar continuamente algo novo e cuja preocupação está centrada na preservação da tradição herdada.

O fator que permite distinguir os trabalhos artísticos de um povo em relação aos de outro é a existência de um corpo

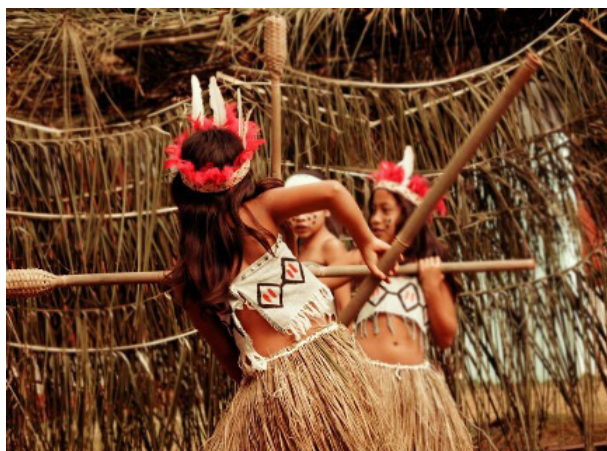


Foto 10: Meninas Kaingang
Fonte: FARIA, Kamila Krinski

de formas, de usos e significados, geralmente estável e bem caracterizado, que sofre pequenas alterações ao longo do tempo. Ao falarmos em Arte Indígena, faz-se necessário, portanto, termos a consciência da existência dessa diversidade de etnias e de atentar para o fato de que cada uma delas têm sua própria cultura e se manifesta de uma determinada maneira, de acordo com suas concepções acerca do mundo. Somente dessa forma se torna possível evitar generalizações e possíveis equívocos de interpretação.

Apesar do conhecimento de que, para os próprios indígenas, o que chamamos de Arte se constitui como um elemento bem mais profundo em seu universo cultural, não podemos negar que os objetos produzidos pelos índios exerce grande fascínio sobre os não-indígenas.



Foto 11: Dança Guarani
Fonte: FARIA, Kamila Krinski

Como sabemos, os povos indígenas possuem forte relação com a natureza, pois seus modos de ver e pensar o mundo, seus rituais e a forma como se organizam, quase sempre, estão relacionados com elementos e ciclos naturais. Tudo o que está na natureza possui força e significado próprio e o que tiram dela é aproveitado até o final. Com a arte, não poderia ser diferente. Cada etnia conta com uma variedade de materiais utilizados na confecção de objetos e em suas manifestações ou rituais, que são retirados do ambiente que os rodeia. Madeiras e fibras de diversos tipos, sementes e caroços de frutos, cipós e palhas, resinas vegetais, materiais de origem animal, como ossos, penas e couros, são usados como suportes para a sua produção.

Na sequência, sem a pretensão de generalizar, ilustraremos algumas manifestações da Arte Indígena Brasileira, procurando encontrar elementos comuns a diferentes povos indígenas, como a confecção de instrumentos e utensílios, a utilização de pinturas e enfeites corporais em seus rituais, entre outros.

CERÂMICA

A utilização do barro para a confecção de cerâmicas está muito presente na cultura e arte indígena. No Brasil, herdamos desse povo, saberes que foram utilizados durante para a produção de utensílios domésticos. Exemplo do rico



Foto 12: Cerâmica Asurini.

Fonte: DADEROT, 2012.

Commons.wikimedia.org/wiki/File: Pottery_-_Memorial_dos_Povos_Indígenas_-_Brasília_-_DSC00500.jpg

As peças de cerâmica, por meio de suas formas, desenhos e cores, traduzem não somente a linguagem artística, mas também os costumes e crenças do povo ao qual pertencem. Dessa forma, peças que se conservaram ao longo do tempo, servem hoje como testemunhas da existência e dos costumes de povos indígenas que sucumbiram ao contato com não-indígenas. Atualmente, muitos desses povos fazem uso de tintas e instrumentos industrializados para produzir sua cerâmica.

desenvolvimento da cerâmica é observado na arte marajoara, produzida na parte baixa do Rio Amazonas, incluindo a Ilha de Marajó, com sua cerâmica ricamente ornada, com desenhos simbolizando divindades.

A cerâmica produzida pelas sociedades indígenas brasileiras é geralmente confeccionada pelas mulheres, sendo que todas aprendem a fazê-la, mas como em qualquer outra atividade, há aquelas que possuem mais habilidade e/ou criatividade para desenvolvê-la, e por isso, se destacam.



Foto 13: Cerâmicas Indígenas.

Fonte: MAE, USP. [http:// commons.wikimedia.org/wiki/File: Cerâmicas_indígenas,MAE-USP](http://commons.wikimedia.org/wiki/File: Cerâmicas_indígenas,MAE-USP).

MÁSCARAS

Como visto anteriormente, a arte produzida pelos povos indígenas e a forma como entendem a natureza, não se separam. O mesmo ocorre com o sobrenatural, isto é, para eles, corpo, natureza e espírito fazem parte de uma mesma coisa, de uma mesma cosmovisão.

Essa relação pode ser percebida na confecção das máscaras. Ao mesmo tempo em que são objetos produzidos por um homem comum, que utiliza

materiais encontrados na natureza (como troncos de árvores, cabaças, palhas de buriti), são também a representação de um ser espiritual que, naquele momento, se encontra como uma figura viva, a ser agradada ou controlada.

Essas máscaras são usadas em danças cerimoniais, dentre as quais, podemos citar a dança do *Aruanã*, realizada pelos *Karajá*, entre uma diversidade de outras manifestações de diferentes povos.

PINTURA CORPORAL

Grande parte dos povos indígenas brasileiros tem (ou tinham) o costume – bastante conhecido entre os não-índios – de pintar o corpo. Apesar de aprendermos, desde pequenos, na escola, que o índio pinta o rosto com dois riscos em cada bochecha, essa não é uma realidade que deve ser ensinada como verdade, ou seja, constitui um ensino de arte descontextualizado.



Foto 15: Kapirapé
Fonte: Agência Brasil. www.agenciabrasil.gov.br/galeria-de-fotos/2007/12/03



Foto 14: Máscaras Ticuna
Fonte: CASTELOBRANCO, 2012.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MascarasTicuna01.JPG?uselang=pt>

Os indígenas se pintam e se enfeitam por diferentes motivos, dentre eles: para camuflagem, para cerimônias diversas, para festas, para se proteger do sol, de insetos e de espíritos maus, e até mesmo para demonstrar como se sentem e o que pretendem. Logo, as pinturas e enfeites são mais que simples desenhos ou pinturas, são linguagens.

Essas pinturas e adereços não devem ser generalizados, pois são diferentes entre os diversos povos, assim como diferem para um mesmo povo, dependendo do motivo. Muitos dos traços utilizados nessas pinturas é a

representação, em forma geométrica, de algum elemento natural, como bichos e plantas. As cores vivas e intensas também são produzidas a partir de elementos da natureza: o vermelho é feito de urucum, o preto da tintura do jenipapo ou de carvão e o branco da tabatinga.

As pinturas corporais também são tarefas femininas. São as mulheres que pintam a si mesmas, aos seus filhos e maridos.

ARTE PLUMÁRIA

A arte plumária está relacionada à busca pela beleza. Além das pinturas corporais, diversos povos utilizam penas e plumas de animais para se enfeitarem, em forma de mantos, cocares, diademas, colares, pulseiras e tornozeleiras. É uma arte exuberante e, em algumas etnias, restrita aos homens, principalmente, a confecção dos cocares e mantos. Nas etnias em que as mulheres usam penas, essas são geralmente discretas, colocadas nos tornozelos e pulsos ou usadas como diademas, apenas em cerimônias especiais.



Foto 16: Arte Rikbaktsa

Fonte: DADEROT, 2012

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rikbaktsa_feathers_-_Memorial_dos_Povos_indígenas_-_Brasília_-_DSC00529.jpg



Uma peça bastante conhecida é o “manto Tupinambá”, confeccionado pelo povo de mesmo nome, para ser usado pelos pajés. Os cocares do povo *Kayapó* também são bastante reconhecidos e valorizados.

Foto 17: Manto Tupinambá

Fonte: VASSIL 2011

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cultures_pr%C3%A9colombiennes_MRAH_Tupinamba_Manteau_02_10_2011

MÚSICA E DANÇA

A música e a dança são duas modalidades de arte frequentemente reconhecidas e referenciadas quando se trata de povos indígenas. São praticadas em festas e em rituais de diversas naturezas, como casamentos, plantações, colheitas, cerimônias de guerra e religiosas, podendo, inclusive, ser associadas à alegria de viver, ao caminhar.

Assim como as demais artes apontadas anteriormente, a música, a dança e os instrumentos a elas ligadas, variam de acordo com a situação e o povo ao qual se referem. Em muitas sociedades indígenas, a música tem uma importância muito grande na representação de ritos e mitos, e é produzida por instrumentos musicais como, a flauta de taquara ou de osso, a buzina, o tambor de pele ou de madeira e o chocalho.

As danças acontecem individualmente e, principalmente, em grupos, diferentemente das danças ocidentais, que geralmente são realizadas em duplas.



Foto 18: Dança Kaingang
Fonte: FARIA, KamilaKrinski



Foto 19: Flauta uruá. Aldeia Kamaiurá.
Fonte: VILLAS BÔAS, Noel, 1988.
[http://commons.wikimedia.org/wiki/
File:Ift00054vb00.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ift00054vb00.jpg)



Foto20: Dança Tupinikin
Fonte: CAMPANATO, Valter.Agência Brasil, 2008.
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan%](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dan%20Tupinikin.jpg)

O TRANÇADO E A TECELAGEM



Foto 21: Vestido Berohokã

Fonte: DADEROT, 2012.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berohokã_dress_-_Memorial_dos_Povos_Indígenas_-_Brasília_-_DSc00596.jpg

Dentre a variedade de plantas com as quais os povos indígenas têm contato direto e constante, e das quais retiram alimentos e matérias-primas para a confecção de diferentes objetos, já que algumas delas fornecem materiais apropriados aos trançados e às tecelagens, podemos destacar algumas folhas, palmas, cipós, talas e fibras, que servem para produzir roupas, cestas, armadilhas, peneiras, abanos, esteiras, entre outros.

No que diz respeito à cestaria, é o estilo do trançado que torna possível identificar a região e/ou o próprio povo que o produziu.

Alguns dos povos que se destacam na produção de cestarias são os *Kaingang*, os *Guarani* e os *Baniwa*. Quanto à arte de tecer, se destacam os *Ashaninka* e os *Kaxinawá*.

O que se pode concluir, é que a contribuição da arte e cultura indígena foi e continua sendo muito importante para a formação de nossas referências culturais, e discuti-las com nossos discentes auxilia na valorização dessa matriz da formação do povo brasileiro. Em sala de aula, ensinar, valorizando a cultura indígena, bem como a africana, é uma forma de discutirmos nossas origens, e auxiliar na desmistificação da presença indígena na nossa sociedade, combatendo o preconceito fortemente enraizado, e segundo o qual é pequena a contribuição desse povo, para a nossa formação.



Foto 22: Cesta Kaingang
Fonte: FARIA, Kamila Krinski

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS BRASILEIRAS HERDADAS DA CULTURA AFRICANA

Muitas das manifestações culturais denominadas de “afro-brasileiras” apresentam também a participação de elementos da cultura indígena e europeia. No entanto, é notável a contribuição que os negros (Nagôs, Jêjes, Iorubás, entre outros...) trouxeram para a cultura brasileira e, conseqüentemente, para as artes. Manifestações culturais que têm como suporte a dança, os cantos, os cortejos e cortes, a arte indumentária (colares, trajes, etc.), entre outros, são mostra da importância da matriz africana para a nossa construção social.

Nas diversas regiões brasileiras, são encontrados exemplos dessas manifestações culturais, as quais são uma notável fonte de saberes que podem ser acionados para o ensino também de artes. O Maracatu e o Bumba Meu Boi, no nordeste, o Jongo carioca, as Congadas mineiras, as Cavalhadas, no centro-oeste, a capoeira, em diversas regiões brasileiras, constituem um verdadeiro universo de referências culturais, que ilustra a importância, bem como os conflitos derivados da inserção do negro em nossa sociedade. O ensino de Arte, a nosso ver, deve trazer, para a escola, essas manifestações, bem como seus praticantes, valorizando sujeitos e conhecimentos tradicionais que, revalorizados, ajudam a tratar de temas como a discriminação, o preconceito e o racismo.

Essas manifestações culturais abrangem importantes temáticas sociais, de modo que trazê-las para a escola, não é simplesmente ilustrar nossas aulas, mas oportunizar momentos em que, a partir de referenciais da nossa própria cultura, possamos refletir sobre como nos vemos e participamos da sociedade.

ILUSTRANDO A CONTRIBUIÇÃO DA MATRIZ AFRICANA EM NOSSA FORMAÇÃO SOCIOCULTURAL – A PINTURA DE JOHANN MORITZ RUGENDAS, NO BRASIL COLONIAL E A FOTOGRAFIA DE PIERRE VERGER, NO SÉCULO XX

A utilização de diversos suportes, em sala de aula, é uma prática a ser incentivada. A pintura e a fotografia são exemplos capazes de ilustrar e de oportunizar a ampliação da “bagagem cultural” de nossos discentes. Pensando nisso, dois exemplos que ilustram, não somente a contribuição da cultura africana, mas também da indígena, na nossa formação sociocultural são: a pintura de *Johann Moritz Rugendas* e a fotografia de *Pierre Verger*.

Johann Moritz Rugendas nasceu em 1802, e estudou na Academia de Belas Artes, de Munique. Muitas de suas pinturas, datadas do século XIX, são fontes importantes para a pesquisa histórica daquele século, pois ilustram os lugares por onde passou. Rugendas esteve no Brasil, participando da missão científica do Barão de *Langsdorff*, ocasião em que registra, em suas pinturas, costumes e práticas brasileiras daquele período de nossa história.

Nos três anos em que ficou por aqui, retratou cenas do cotidiano, dispensando especial atenção à participação dos negros, na sociedade da época.

Pierre Verger, nascido na França, em 1902, registrou, no Brasil, com suas lentes, cenas que ilustram a capoeira, a arquitetura, a pesca, entre tantas outras. Sua obra constitui um importante acervo para entendermos as primeiras décadas do século XX.



Foto 23: Estivadores
Fonte: VERGER, Pierre.

Ele viajou ainda, por muitos outros continentes e países, como Japão, China, Estados Unidos, Taiti, Espanha, Índia, além de países africanos como Sudão, Níger, Togo, Daomé, Senegal, entre outros países do globo.

Verger teve especial percepção da relação entre as manifestações afro-brasileiras e aquelas realizadas em partes da África, sinalizando a contribuição da cultura africana na formação de nossa cultura. Portanto, devemos incentivar o uso de diversos suportes artísticos que ilustram como, em diferentes épocas, o elemento negro contribuiu para a formação de nossa formação sociocultural.

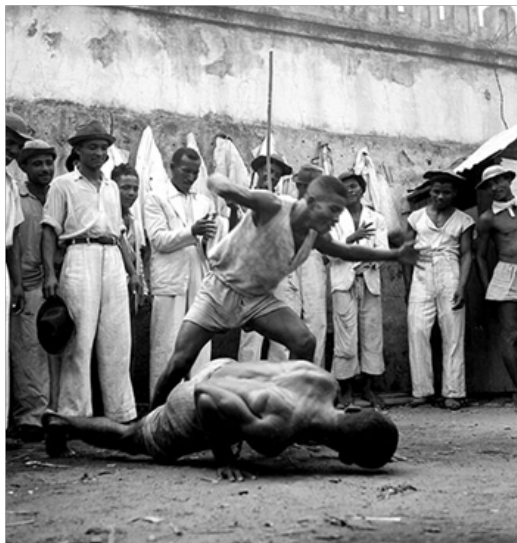


Foto 24: Capoeira
Fonte: VERGER, Pierre.

O ENSINO DA ARTE E OS TEMAS TRANSVERSAIS: PENSANDO O LUNDU

Como vimos nos capítulos anteriores, não é possível falar em Arte sem pensá-la na relação Arte/Cultura/Sociedade. Nesse sentido, podemos afirmar que as diversas manifestações artístico-culturais brasileiras, sejam elas de qualquer uma das matrizes culturais ou de qualquer uma de suas áreas – música, dança, teatro ou artes visuais – refletem visões de mundo, formas de pensar e de lidar com diferentes realidades, em diferentes sociedades e nos mais variados contextos históricos. Assim acontece com as situações de trabalho, de religião, da política, mas também com temas como: relações de gênero, sexualidade, diversidade cultural e racial, saúde, meio ambiente, consumo, entre tantos outros.

Para ilustrar isso, podemos citar apenas um exemplo de manifestação cultural, demonstrando os possíveis temas a serem trabalhados a partir dela, buscando lançar um olhar multidisciplinar e que dê conta dos aspectos artísticos, sempre em relação ao contexto histórico, social e cultural em que ela surgiu. Nesse caso, tomamos como exemplo, o *Lundu*, também conhecido como *Lundu Colonial* ou mesmo como *Lundum*, caracterizado como gênero musical e como dança tipicamente brasileira, nascida da miscigenação, da hibridização cultural, anteriormente apontada. Em sua origem, podem ser encontrados elementos das culturas *africana e portuguesa*, ou seja, o *Lundu* carrega como herança, características

típicas de danças ibéricas, como o estalar de dedos, a melodia, a postura do corpo, a elevação dos braços e o uso de instrumentos, como o bandolim, ao mesmo tempo em que sua base rítmica faz o uso de instrumentos como tambores, com a presença de rebolados e umbigadas, típicos das manifestações herdadas dos africanos.

No que diz respeito às manifestações artísticas da época, podemos dizer que o *Lundu* era um dos ritmos dominantes no século XIX, praticado, em sua maioria, pelos negros africanos, porém aceito pela sociedade “branca”. No final desse mesmo século, Xisto Bahia se destacou como um importante compositor de canções brasileiras, como do *lundu* a seguir:

laiá, você quer morrer?
Quando morrer, morramos juntos
Que eu quero ver como cabe
Numa cova dois defuntos

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

A saia da Carolina
Me custou cinco mil reis
Arrasta, mulata, a saia
Que eu dou mais cinco e são dez
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Mulata, levanta a saia
Não deixa a renda arrastar

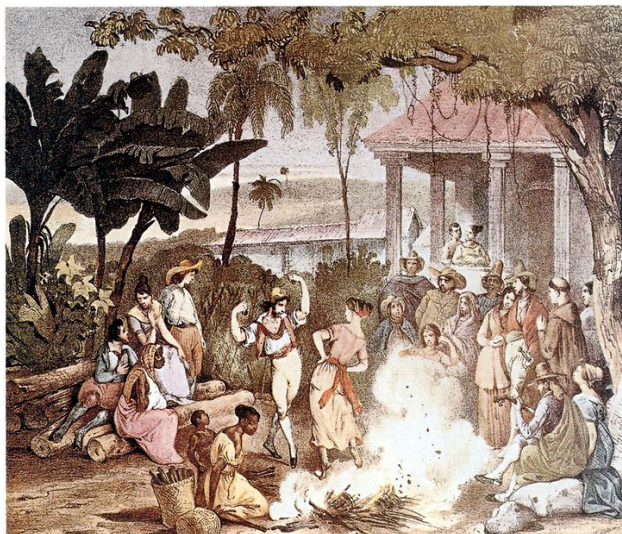


Figura 3: Lundu – Johann Moritz Rugendas

Fonte: Revista de História da Biblioteca Nacional, ano1, nº8, fev/mar.2006.



Figura 4: Batuque, 1835

Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. (tradução de Sérgio Milliet), 8ª ed. São Paulo: Edusp, 1979.

A saia custa dinheiro
Dinheiro custa ganhar

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Os rapazes gostam de moças
E os solteiros também
Eu como sou rapaz solteiro
Gosto mais do que ninguém

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói



Figura 5: Lundu, 1835
Fonte: RUGENDAS, Johann Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. (tradução de Sérgio Milliet), 8ª ed. São Paulo: Edusp, 1979.

Pensando nas estratégias pedagógicas, podemos dizer que essa breve introdução ao *Lundu* nos permite trabalhar tanto o contexto histórico da colonização brasileira, baseada na chegada dos portugueses e na utilização da mão de obra escrava negra, como também abrange conteúdos considerados obrigatórios pelas leis 10.639/03 (que altera as diretrizes e bases da educação nacional e inclui, no currículo oficial da Rede de Ensino, a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”), bem como sua complementação, a lei 11.645/08 (que altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, e passa a incluir, no currículo oficial da rede de ensino, a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”).

Por meio do *Lundu*, no entanto, também é possível abordar questões ligadas ao corpo e às relações de sexualidade e gênero, pelo fato de ser uma dança que, em sua origem, era dançada apenas por mulheres, já que os homens participavam dela apenas quando convidados. Contudo, essa característica foi mudando com o tempo, resultando em uma dança de casais, pois de acordo com pesquisadores do *Lundu*, não há registros de homens dançando entre si.

O *Lundu* pode ser dançado em pares ou então em roda, mas em ambos, podemos encontrar elementos que nos permitem pensar questões referentes à sexualidade. Quando dançado em roda, o movimento que marca a mudança de dançarinos, no centro dessa roda, geralmente é a umbigada, usada indistintamente entre mulheres ou entre mulher e homem. Existem, entretanto, menções à proibição da umbigada entre parentes próximos, como pai e filha. Além

da umbigada, o *Lundu* apresenta, em sua dança, movimentos como rebolados e de “quebra de quadril”, característicos de danças africanas e constantemente relacionados à sensualidade.

No início do século XX, entretanto, esse “ar” de sensualidade passa a ser entendido como um “ar lascivo”, e a dança a ser interpretada, principalmente quando realizada entre casais, como um “convite” ao ato sexual (o que, em muitos casos, não deixava de ser), o que levou a sociedade branca a proibir a manifestação do *Lundu*, por considerá-la um atentado ao pudor.

Nos dias atuais, o *Lundu* já não é proibido, mas também não é mais uma dança predominante na sociedade dita brasileira. Há, no norte do país, em especial na Ilha de Marajó, alguns grupos que ainda se manifestam artisticamente por meio do *Lundu* e, em outros estados, grupos que o dançam de maneira folclórica.

MANIFESTAÇÕES CULTURAIS BRASILEIRAS — O SAGRADO E O PROFANO NA DANÇA DE SÃO GONÇALO DO AMARANTE

O objetivo central desta parte do nosso texto é apresentar uma manifestação cultural presente em várias regiões do nosso país e que ilustra a relação entre o sagrado e o profano. Trata-se da Dança ou Romaria de São Gonçalo do Amarante, profundamente ligada ao nosso passado ibérico, e presente em vários municípios do Centro-Sul do Paraná, em especial, nos municípios de Pinhão, Guarapuava e Inácio Martins.

A formação do território brasileiro, como já vimos, se deve a distintos grupos sociais que, participando de forma desigual dela, permitiram a construção de um verdadeiro caleidoscópio sociocultural. Em certo sentido, a manifestação cultural representada pela Dança de São Gonçalo de Amarante permite refletirmos sobre as relações entre o fenômeno da cultura e a formação do espaço nacional.

Discutir essa manifestação cultural implica verificar como o deslocamento dos grupos sociais pelo território cria/recria práticas culturais (religiosas, políticas, econômicas, etc.). É nesse sentido, que a formação de um “Brasil Profundo” é percebida quando são observadas as práticas culturais, pois embora o centro-oeste do estado do Paraná pareça estar “distante” dos principais centros urbanos

brasileiros dos períodos colonial e imperial, já no século XIX, são trazidas para essa porção do território brasileiro, práticas culturais que apontam para interessantes caminhos de estudo para a formação do espaço paranaense e das manifestações culturais nele presentes.

Não é contraditório identificar, no Brasil sulino, práticas de origem ibérica, embora haja certa tradição em afirmar a colonização tardia (alemã, ucraniana, polonesa italiana, ocorrida, em sua maior expressão, a partir das primeiras décadas do século XX) como marca do sul do país. Afinal, houve uma colonização prévia com a criação/recriação de práticas culturais, dentre elas, a Romaria de São Gonçalo. Nesse sentido, estudar essa manifestação cultural nos permite aprender um pouco mais sobre a formação do povo brasileiro (exemplo vivo do “Brasil Profundo” nessa parcela do território nacional), que anterior às migrações europeias tardias, originou práticas fundadas em um rico cotidiano, e que frente à modernização capitalista recente, se vê sendo subalternizado e perdendo sua identidade.

A romaria de São Gonçalo de Amarante, como manifestação cultural, é uma festa reconhecida em muitos lugares no interior do Brasil. Embora esteja fortemente carregada de significados da religião católica, não é costume que sua prática ocorra dentro das igrejas. Por outro lado, ela não exprime um caráter exclusivamente profano, ao mesmo tempo em que seus praticantes lhe imprimem mudanças estabelecidas pelos costumes e tradições de cada espaço onde é realizada. Além disso, a Dança de São Gonçalo do Amarante é uma manifestação passada de geração em geração, a partir de pessoas já iniciadas.

A devoção ao Santo se originou em Portugal, na cidade de Amarante, e foi trazida para o Brasil já no início da colonização, juntamente com a religião católica. Segundo conta a história, naquela cidade portuguesa, teria nascido o futuro Santo, que se vestia de mulher, e cantava e dançava durante à noite, com o intuito de distrair as prostitutas, não as deixando pecar. Por esse motivo, ele é considerado um santo casamenteiro e protetor dos violeiros, o que explica o fato de que sempre aparece empunhando uma viola.



Foto 25: Altar com São Gonçalo de Amarante, montado durante Romaria de São Gonçalo, realizada no município de Pinhão-PR, no segundo semestre de 2013.

Fonte: SILVA, Clayton.

A Romaria de São Gonçalo, embora de origem ibérica, no Brasil, adquiriu novas características. Segundo Darcy Ribeiro, em seu livro “O Povo Brasileiro” (1995), nossa cultura é resultado de um processo que envolve três momentos: *criação*, *reinvenção* e *permanência*. A romaria ilustra muito bem como, em diferentes épocas, os grupos sociais encontram solução para os mais variados problemas. São recriações do “Brasil Profundo”, que nos chegam até hoje, indicando a pluralidade de caminhos que formam e dão conteúdo à nossa cultura.

De certo modo, em terras brasileiras, a Romaria de São Gonçalo de Amarante, assim como outras manifestações religiosas, foi utilizada no processo de catequização dos índios e negros, de modo que faz parte do catolicismo popular, dentro do qual, embora em situação subalterna, os grupos sociais subjulgados pela religião católica, lhe imprimiram certo sentido. Deve-se a isso também, o fato de que em cada lugar do território nacional onde é realizada essa dança, foram-lhe agregadas características próprias, tanto nas letras das canções, como nas motivações da romaria. Assim, podemos dizer que, na formação do povo brasileiro, forjada no contexto do “Brasil Profundo”, e tendo como principais elementos constituintes negros, indígenas e mestiços, esses povos não apenas absorveram a cultura europeia presente, mas também se utilizaram desses meios para manter e manifestar sua fé, daí certo caráter “profano” dessa manifestação cultural-religiosa.

De forma sucinta, para a realização da romaria, há um conjunto de ritos: a formação de duas filas, uma exclusivamente de mulheres e outra de homens; os passos *valseados* e *cadenciados* da dança; as *volteadas* conduzidas pelo par de violeiros, os quais puxam os



Foto 26: Romaria no Bairro Dois Irmãos, Pinhão-PR. Violeiros conduzindo as filas em frente ao altar. Atrás os romeiros, sempre de frente para o altar, onde estão dispostas as imagens do Santo São Gonçalo de Amarante e Nossa Senhora Aparecida.

Fonte: SILVA, Clayton.

passos, que são seguidos pelos demais romeiros; as passagens em frente ao altar onde está o santo, com saudações e reverências, finalizadas com um toque nos lábios. Os violeiros puxam os passos da dança, que são seguidos pelos demais romeiros. Via de regra, durante as *volteadas*, eles não devem virar as costas para o altar. Desse modo, elas são realizadas alternadamente, “por dentro” e “por fora”, tendo como referência a posição original das duas filas.

De um ponto de vista propriamente pedagógico e artístico, a romaria possui um conjunto de elementos que podem ser discutidos e utilizados em sala de aula, como os elementos estruturantes da dança (passos, ritmos, movimentos, disposição em duas filas, etc.), os elementos estruturantes da música (letras dos cantos, uso de instrumentos musicais, como violões), além dos motivos da realização da festa (*encomendas* ao Santo ou o pagamento de promessas).

A seguir, apresentamos a letra da Romaria de São Gonçalo de Amarante, informada pelos praticantes, no dia 06 de outubro de 2013, na comunidade Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em Vila Caldas, no município de Pinhão-PR:



Foto 27: Romaria no Bairro Dois Irmãos, Pinhão-PR
Momento em que o violeiro conduz a volteada. Vindo ou voltando, sem dar as costas para o altar.
Fonte: SILVA, Clayton.



Foto28: Romaria no Bairro Dois Irmãos, Pinhão-PR
Momento em que o romeiro reverencia o altar e simboliza beijar os pés das imagens do Santo São Gonçalo e Nossa Senhora Aparecida.
Fonte: SILVA, Clayton.

*Viva, viva São Gonçalo, São Gonçalo de Amarante
Casamenteiro das velhas e das moças pro que não
São Gonçalo hoje é santo ele já foi marinheiro
Eu me embarquei com ele fui para o Rio de Janeiro*

*São Gonçalo de Amarante filha da Santa Luzia
Me guardai por esta noite amanhã por todo o dia
O Altar de São Gonçalo todo enfeitado de flor
Onde está nossa senhora, onde está nosso senhor*

*Os Romeiros estão chegando pra beijá o pé do Santo
Pro Santo nos ajudar*

*Sou um romeiro de longe venho vindo de vorta e lai
Pra vencer esta batalha que é uma batalha de ouro*

*São Gonçalo de Amarante mandado de romaria
Arreceba estas vorteadas de dança de romaria
São Gonçalo de Amarante, São Gonçalo onde estive
Perdoai os nossos erros algumas faltas que tivemos*

*O soldado São Gonçalo e o Soldado Sebastião
Eles guardas civis os guardas da guarnição
Nos da vida e saúde muita paz e união
A casa destes devoto uma casa com 4 canto*

*Cada canto tem um santo
A santíssima trindade e o divino espírito santo
São Gonçalo de Amarante curador de enfermidade
Onde tem o cálice bento e a hóstia consagrada*

*São Gonçalo com sua viola na mão acolhei estas promessas junto com as orações
Nossa senhora das Graças nos devemos de alembra
Pra santa nos ajuda
São Gonçalo de Amarante e o Senhor Bomfim*

*Abençoei tudo este povo e os que não puderam vir
Padroeira do Brasil a Senhora Aparecida
Entre 25 de dezembro nasceu o Senhor Menino*

*O dia de são Gonçalo comemora o mês primeiro
O dia de são Gonçalo é o dia 10 de Janeiro
O dia 3 de maio comemora a santa cruz
A Deus pai onipotente para sempre Amém Jesus*

(A letra foi transcrita conforme informado pelos praticantes da romaria).

A ROMARIA DE SÃO GONÇALO DE AMARANTE E SUA EXPRESSÃO ATUAL NO CENTRO-SUL PARANAENSE

A consolidação de uma população não indígena no centro-sul paranaense remete ao século XIX, momento em que essas terras passam a servir como rota para tropeiros vindos do Sul. A utilização dos campos naturais para o pastoreio permitiu, gradativamente, a fixação de pessoas, numa época em que a criação de moares (mulas), no sul do país, atendia a outras regiões. Nesse intercâmbio econômico-cultural, a passagem pelos *Campos de Guarapuava* trazia para os habitantes que aqui se fixavam, referências culturais que foram se cristalizando e passando a fazer parte do cotidiano, dentre elas, podemos destacar a Romaria de São Gonçalo.

Quando observamos a romaria, fica evidente que seus praticantes são constituídos principalmente por pessoas de origem humilde e campestre, que possuem uma identidade muito forte com os pioneiros posseiros dessa região. Por outro lado, durante o século XX, profundas transformações ocorreram com a ocupação das terras do Oeste brasileiro, em especial, naquelas que compõem o atual centro-oeste paranaense.

A introdução da economia da madeira, já na década de 1940, bem como a posterior agricultura moderna, já por volta de 1970, trouxe consigo a reorganização fundiária, implicando o êxodo rural e a reorganização das práticas sociais. A instalação das madeireiras se deu em um momento em que novas formas de produção passaram a ser instaladas no campo, incluindo a instituição de novas colônias de imigrantes, aliada à chegada do cooperativismo, amparados pelo discurso de progresso dos governos estaduais de Bento Munhoz da Rocha, Moisés Lupion, Ney Braga e Paulo Pimentel, que acarretaram transformações no modo de vida do homem do campo.

Nesse contexto, muitas famílias acabaram vendendo ou abandonando suas terras, frente à ação dos grileiros e jagunços das empresas madeireiras (que constituíram verdadeiros latifúndios de terras, como a Zattarlândia, no município de Pinhão-PR) e ao avanço posterior do novo modelo de produção agrícola mecanizado, que passa a ocupar o espaço da produção de subsistência, resultando no êxodo rural.

Diante disso, muitos perderam sua identidade de homem da roça, abandonando suas práticas culturais. O que há, hoje, é um resgate de alguns valores que até então estavam a ponto de cair no esquecimento. É nesse contexto,

que a valorização da Romaria de São Gonçalo deve ser feita, pois a modernização capitalista imprimiu profundas transformações nos modos de ver e viver o mundo da população marginalizada dessa região.

De modo geral, como já apontamos, os praticantes da romaria são pessoas de origem humilde, sem grandes posses que, vivendo em comunidades ou bairros rurais (ou até mesmo na periferia de algumas das cidades da região), se articulam para a realização de festas, como a Romaria de São Gonçalo de Amarante, motivo de grande alegria, pois veem nela referenciais culturais que remetem aos seus antepassados (avós, pais, etc.).

No entanto, é nítida a perda de força dessa referência cultural pelos mais novos, em razão das transformações trazidas pelos veículos de comunicação de massa (principalmente pela televisão), que impõem novos padrões de reprodução e consumo. Diante desse cenário, a Romaria de São Gonçalo perdeu, dentre os mais jovens, espaço como manifestação cultural. Nessa linha de análise, podemos perceber como a expansão do sistema econômico trouxe consequências e contrastes também culturais. Portanto, atualmente, a grande maioria dos praticantes da romaria vive na periferia das cidades da região ou em alguns bairros rurais, principalmente em cidades como Inácio Martins-PR, Pinhão-PR e Guarapuava-PR, e quando conversamos com eles, relatam que, antigamente, faziam o culto ao santo em diversas localidades, quase sempre da zona rural.

Em certa medida, a Romaria de São Gonçalo ilustra as transformações socioculturais ocorridas nas últimas décadas, na sociedade brasileira, em diferentes regiões. Pesquisar junto aos seus praticantes quais são as dificuldades para a sua realização ajuda a entender como a modernização, aqui entendida como a transformação dos padrões de consumo e do estilo de vida, implica a substituição de práticas sociais, incluindo as religiosas.

Atualmente, são muitos os desafios enfrentados pelos praticantes da romaria, colocando em xeque a sua continuidade. Segundo relatos de praticantes, moradores do município do Pinhão, os mais jovens não se interessam por ela, pois estão sendo influenciados por novas formas culturais, próprias da cultura de massa presente nas periferias das cidades.

Nesse sentido, independentemente de seu caráter religioso, a romaria ilustra os conflitos e contradições originados pela transformação de nossas referências culturais. Discutir com os nossos discentes os problemas atuais de nossa cultura, tendo por base o estudo da Romaria de São Gonçalo de Amarante, permite, além de conhecer um pouco mais sobre a nossa cultura, refletir acerca das suas transformações, ainda em curso.

SOLANO TRINDADE, POETA NEGRO, POLÍTICO E DO POVO - PESQUISAR NA FONTE DE ORIGEM E DEVOLVER AO POVO EM FORMA DE ARTE.



Solano Trindade foi um importante poeta, dramaturgo, cineasta, folclorista, pintor, ator, entre tantas outras atividades que realizou ao longo de seus mais de 60 anos de idade, muitos dos quais dedicados à pesquisa da cultura brasileira, especialmente, às manifestações culturais afro-brasileiras. O artista trazia, em seu sangue, a diversidade da formação do povo brasileiro, pois seu pai, Manuel Abílio, era filho de negra com branco, e sua mãe Emerenciana, filha de negro com índia.

Foto 29: Solano Trindade

Fonte: <http://www.embudigital.com.br/2009/04/solano-trindade/>

Nascido em 24 de julho, de 1908, na cidade de Recife, estado de Pernambuco, desde jovem, esteve perto da cultura popular. Segundo sua filha, Raquel Trindade (SOLANO, 1999, p.15-17), o então menino vivia pelas ruas do Recife, numa época em que os bondes eram puxados por burros e a cidade iluminada por lampiões a gás. Durante sua infância, se maravilhava com os ritmos do frevo, do Pastoril e do Bumba Meu Boi, aos quais seu pai lhe instigava o gosto.

Desde os tempos de colégio, Solano nutria simpatia pelos poemas, iniciando por eles sua atividade cultural, já que desde muito cedo se interessou pela temática do negro, tanto que, em 1936, foi um dos fundadores da “Frente Negra Pernambucana” e do “Centro de Cultura Afro-brasileiro”, cujo objetivo era divulgar os intelectuais e artistas negros.

Solano percorreu diferentes lugares do Brasil, passando por Belo Horizonte, Pelotas (RS) e Rio de Janeiro:

Em 1942, Solano Trindade estava no Rio de Janeiro, na cidade de Caxias. Naquela época, reuniam-se no ‘vermelhinho’, na Rua Araújo Porto Alegre, em frente à A.B.I., jovens poetas, legião de intelectuais, artistas de teatro, escritores, políticos agitados e jornalistas, que vinham dos mais distantes lugares do país. (SOLANO, 1999, p. 19).

Dessas andanças, o artista retirou muitas referências para construir aqueles que viriam a ser seus ideais estéticos, calcados numa busca profunda por liberdade de expressão. No entanto, sua importância extrapola a poesia, pois nas décadas seguintes, criou diversos coletivos de arte, sempre incentivando a arte popular e a necessidade de conhecermos nossa cultura.

Em 1950, é um dos fundadores do “Teatro Popular Brasileiro” (TPB), cujo lema era: “Pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte”, e que expressa sua profunda preocupação com uma arte, por meio da qual são valorizadas as manifestações culturais brasileiras, ao mesmo tempo em que é reconhecida a importância dos grupos sociais subalternizados, formados por operários, domésticas, estudantes, entre outros.

As atividades do TPB envolviam as muitas linguagens da arte popular: *Lundu*, *Jongo*, Dança de Pau de Fitas, Bumba Meu boi, Folia de Reis, entre tantas outras que eram ensinadas, valorizando as bases da cultura popular brasileira. Contudo, infelizmente, Solano Trindade é muito pouco reconhecido e valorizado na historiografia da cultura e da arte brasileira, mas foi, sem dúvida, um grande conhecedor e divulgador da cultura e da arte popular.

Seus poemas ilustram bem muitos dos problemas dos grupos sociais subalternizados, que vivem nos grandes centros urbanos ou nas pequenas cidades,

enfrentando problemas relativos à expansão econômica. Cabe lembrar que esses poemas foram cantados por grandes nomes da música popular brasileira, na década de 1960 e 1970, como Ney Matogrosso.

O poema “Tem Gente com Fome” ilustra como a arte pode estar atrelada a temas sociais, refletindo a preocupação do artista com seu meio social. Ensinar que a arte pode ter esse lado, que vai além do estético, é um trabalho importante, pois permite que os estudantes conheçam poetas que abordaram temáticas ainda presentes em nosso dia a dia. No entanto, não se trata simplesmente de resgatar a cultura como um tipo de “folclore”, mas de valorizar práticas e saberes que estão também na base da nossa cultura.

Tem gente com fome

Trem sujo da Leopoldina

Correndo correndo,

Parece dizer:

Tem gente com fome,

Tem gente com fome,

Tem gente com fome...

Piiii!

Estação de Caxias,

De novo a correr,

De novo a dizer:

Tem gente com fome;

Tem gente com fome,

Tem gente com fome...

Vigário Geral,

Lucas, Cordovil,

Braz de Pina

Penha Circular,

Estação da Penha,

Olaria, Ramos,

Bom Sucesso,

Carlos Chagas,

*Triagem, Mauá,
Trem sujo da Leopoldina,
Correndo correndo
Parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...
Tantas caras tristes,
Querendo chegar,
Em algum destino,
Em algum lugar...*

*Trem sujo da Leopoldina
Correndo correndo,
Parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome.*

*Só nas estações,
Quando vai parando,
Lentamente,
Começa a dizer:
Se tem gente com fome,
Daí de comer...
Se tem gente com fome,
Daí de comer...
Mas o freio de ar,
Todo autoritário,
Manda o trem calar
Psiuuuuu...*

(Extraído do livro: Solano Trindade, O Poeta do Povo. Cantos e prantos editora, São Paulo, 1999, pp.87-88)

Na poesia “Canto da América”, o poeta ilustra muito bem sua preocupação social e o quanto a arte pode beber dos conflitos humanos.

Canto da América

Blues! swings! sambas! frevos! macumbas! jongsos!

Ritmos de angústia e de protestos,

Estão ferindo os meus ouvidos!...

São gemidos seculares da humanidade ferida,

Que se impregnaram nas emoções estéticas,

Da alma americana...

É a América que canta...

Esta rumba é um manifesto,

contra os preconceitos raciais,

Esta conga é um grito de revolta,

contra as injustiças sociais,

Este frevo é um exemplo de aproximação

e de igualdade...

Canta América,

A tua voz irá do Ocidente para Oriente,

E do Oriente para o Ocidente,

Porque no futuro,

Só teremos uma forma de arte...

Canta América,

Não o canto da mentira e falsidade,

Que a ilusão ariana,

Cantou para o mundo,

Na conquista do ouro,

Nem o canto da supremacia dos derramadores de sangue,

Das utópicas novas ordens,

De napoleônicas conquistas,

Mas, o canto da liberdade dos povos,

E do direito do trabalhador...

*América teu nome é um poema de libertação
É o mundo que libertará o mundo,
Canta o poema sublime de redenção humana,
Destrói os algozes fascistas,
Para a felicidade de gerações vindouras
E salvação dos puros
Que se confundiram na massa nazista...
Canta América,
Que se fará um coro de vozes
Por todo o Universo...*

(Extraído do livro: Solano Trindade, O Poeta do Povo. Cantos e prantos editora, São Paulo, 1999, p. 91)

Nesta letra, o artista trabalha a poesia para além de um suporte da capacidade humana de se expressar, colocando suas preocupações e sentimentos e mandando um recado claro acerca da necessidade de ouvirmos aqueles que mais precisam. Sua poesia, embora de forte cunho político-social, possui certo tom de quem clama por solidariedade e generosidade, valores tão importantes na sociedade atual.

Há ainda poesias como “Canto aos Palmares”, na qual Solano expressa a luta pelo reconhecimento do negro na sociedade, reconhecendo a dificuldade de sua inserção e de preservação de suas referências culturais.

Trechos de Canto aos Palmares

*Eu canto aos palmares
sem inveja de Virgílio de Homero
e de Camões
porque o meu canto
é o grito de uma raça
em plena luta pela liberdade!*

....

*Eu canto aos Palmares
odiando opressores*

*de todos os povos
de todas as raças
de mão fechada
contra todas as tiranias!*

*Feçam minha boca
Mas deixam abertos os meus olhos
Maltratam meu corpo
Minha consciência se purifica
Eu fujo das mãos
Do maldito senhor!*

*Meu poema libertador
é cantado por todos,
até pelo rio.*

(Extraído do livro: Solano Trindade, O Poeta do Povo. Cantos e prantos editora, São Paulo, 1999, pp. 39-41)

RAQUEL TRINDADE E O TEATRO SOLANO TRINDADE DE EMBU DAS ARTES



Filha mais velha de Solano Trindade, Raquel Trindade, desde pequena, esteve ligada às artes e, juntamente com seu filho, Vitor da Trindade, atualmente, dirige o Teatro Popular Solano Trindade, localizado no município de Embu-SP.

Raquel é fundadora do Grupo *Urucungos, Puítas e Quijêngues*, que teve origem em um curso de dança, ofertado em 1988, na Universidade

Foto 30: Raquel Trindade

Fonte: SERAFIM, Flávia. Disponível em:

<http://www.embudigital.com.br/2009/04/raquel-trindade/> Acesso em 06 de março de 2014

Estadual de Campinas/ Unicamp. Na época, ela observou que ensinava danças de origem afro-brasileira para estudantes do curso de Dança, mas que não havia nenhum negro matriculado nele.

Atentou ainda, para o fato de que era grande o número de funcionários negros, pleiteando, então, junto aos órgãos superiores daquela universidade, que seu curso lhes fosse ofertado, pondo em prática os princípios defendidos por seu pai.

Batizou esse grupo de *Urucungos* (Berimbau), *Puítas* (Cuíca) e *Quijêngues* (Tambor), instrumentos musicais de origem africana e que estão presentes em diversas manifestações culturais brasileiras.



Foto 31: Samba de Bumbo Campineiro Apresentado pelo Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues durante as comemorações do centenário de Solano Trindade. Da direita pra esquerda: Roberto Bonifácio, Manuela, Alceu Esteves (com o bumbo), Raquel Trindade, Ivani e Rosária Antonia. Fonte: GIESBRECHET, Érica.



Foto 32: Calungas e Dama das flores Cortejo de Maracatu, encenado pelo Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues, no SESC Vila Mariana, São Paulo. Fonte: GIESBRECHET, Érica.



Foto 33: Estandarte do Maracatu, encenado pelo Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues. SESC, Vila Mariana, São Paulo. Fonte: GIESBRECHET, Érica.

A poesia de Solano Trindade, bem como o trabalho de Raquel Trindade e do Grupo Urucungos, Puítas e Quijêngues, ajuda a substantivar nossas reflexões acerca dos problemas da nossa formação sociocultural, ao mesmo tempo em que

traz um universo rítmico, de coreografias, de cânticos, de personagens e trajes, que podem e devem servir para o ensino da arte.

O teatro Popular Solano Trindade e o grupo *Urucungos, Puítas e Quijêngues* são desdobramentos do importante trabalho desenvolvido pela família Trindade, e que deve ser valorizado no ensino da cultura e da arte brasileira, pois muitas manifestações culturais (Maracatu, Coco de Alagoas, Samba Lenço, Samba de Bumbo, Samba de Roda, Jongs, Bumba Meu Boi, entre outras) são ali preservadas e ensinadas, de modo a integrar público e artistas e a recriar, constantemente, o momento da verdadeira manifestação popular.

À GUIA DE CONCLUSÃO...

Esperamos que as temáticas, reflexões e discussões colocadas neste pequeno livro, ajudem os educadores da área de artes a encontrarem caminhos para o exercício de suas atividades didáticas.

Como dissemos de início, contextualizar Cultura e Arte, no Brasil, não é uma tarefa fácil, mas procuramos fazê-lo, pelo viés da relação Cultura/Arte/Sociedade, pontuando a Arte como linguagem da Cultura, as diferentes concepções de Arte, sem, contudo, abandonarmos o contexto histórico e social em que elas ocorrem.

Ao longo do livro, procuramos apontar as contribuições do antropólogo Darcy Ribeiro para o estudo da constituição do povo brasileiro, a partir das suas matrizes formadoras, bem como tratamos das relações entre Cultura, Povo e Nação e da predominância de um pensamento eurocêntrico na cultura brasileira. Adentramos ao universo da Arte Indígena Brasileira e das Manifestações Culturais herdadas da Cultura Africana, buscando discutir e interpretar a importante contribuição dada por esses grupos a nossa formação sociocultural.

Outra questão posta ao longo do livro, se refere à preocupação de que o ensino da Arte, em sala de aula, não seja desvinculado de outras temáticas, como, por exemplo, a relação entre o sagrado e o profano, as Leis 10639/03 e 11645/08, as relações de gênero e sexualidade, entre outras. Enfim, não tivemos como objetivo propor modelos ou “bulas” prontas, mas apontar caminhos para as aulas de Artes, em que as manifestações culturais brasileiras auxiliem a melhor compreender nossa história sociocultural, bem como alguns dos seus problemas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maissa Ferreira. **Cultura Indígena**. s.d. Disponível em: <<http://www.coladaweb.com/cultura/cultura-indigena>>. Acesso em: 01/03/2014.

ARTE INDÍGENA BRASILEIRA. In: **WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_ind%C3%ADgena_brasileira&oldid=38351181>. Acesso em: 01/03/2014.

BERND, Zilá (Org.). **Poesia negra brasileira**: antologia. Porto Alegre: AGE: IEL: IGEL, 1992.

GRUPIONI, L. D. B. (Org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.

LEMINSKI, Paulo. **A Arte e Outros Utensílios**. São Paulo: Folha de São Paulo, 18 de outubro 1986.

NETO, Manoel J. de S. (Org.). **A (des)construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004.

PEREIRA, Aline Cerutti. **Pensando sobre a arte e a cultura**. 2006. Disponível em: <http://www.sed.ms.gov.br/index.php?templat=vis&site=98&id_comp=284&id_reg=69&voltar=lista&site_reg=98&id_comp_orig=284>. Acesso em: 05/03/2014.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares de Artes para a Educação Básica**. Curitiba: SEED, 2008.

RIBEIRO, Darcy. **Estudos de antropologia da civilização: as Américas e a Civilização**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Teoria do Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

_____. **O Povo Brasileiro – A formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras, 2ª edição, 1995.

TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

_____. **O poeta do povo**. (Org. Raquel Trindade). São Paulo: Cantos e Prantos Editora, 1999.

SÍTIOS CONSULTADOS:

<http://pt.slideshare.net/JaneteGarciaDeFreitas/aula-de-artes-indigena#>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_ind%C3%ADgena_brasileira

http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Moritz_Rugendas

http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Verger

<http://www.fotolog.com.br/gamaart/>

<http://www.pierreverger.org/fpv/index.php/br/espaco-foto/portfolios/fluxo-e-refluxo>

<http://www.iande.art.br>

<http://www.funai.gov.br>

[http:// vida-de-indio.blogspot.com.br](http://vida-de-indio.blogspot.com.br)

<http://www.socioambiental.org.br>

www.altavista.com.br

www.bulssolaescolar.com.br/culturaindigena.htm

www.library.thinkquest.org/C008259F/32.htm

