

CONTRA NARRATIVAS VISUAIS: IMAGENS DO FOLCLORE E DA MÍDIA

Lêda Maria de Barros Guimarães

Faculdade de Artes Visuais - Universidade Federal de Goiás, Brasil
ledafav@gmail.com

RESUMO

El objetivo de este trabajo es presentar una investigación visual con imágenes con estudiantes del postgrado en arte y cultura visual de la Universidad Federal de Goiás – Brasil. Para tanto, partimos de los festivales folclóricos en la provincia de Goiás, centro-oeste brasileño, cuyos ejercicios de análisis investigativas se los llevaron a cabo los propios estudiantes. A ellos, se les lanzó el reto de elegir una foto de una fiesta muy popular llamada “las cabalgatas”, y desarrollar lecturas más allá de su aspecto objetivo, mirando a otras direcciones desde la condición primaria de la toma fotográfica. La meta era vivenciar procesos de investigación desde éstas, buscando las desconstrucciones de significados históricos y culturales generalmente fijados a noción de identidad local. Hernández (2013) sostiene que los métodos visuales en la investigación con “formas de aprender a indagar en el aula” pueden mostrar como las identidades prefijadas “pueden ser cuestionadas”. Manguel (2001) dice que la imagen es un pasaporte para otras historias, así como para imaginar otras imágenes. Resultó de ese trabajo que tuvimos las imágenes generadoras de la investigación entrecruzadas por el cine de horror, por historias medievales, por la fiesta de la Santa Muerte, por cuestiones de poder y sociedad, cuestiones de género etc. Percibiendo permanencias de formas de poder y representaciones culturales e identificando transformaciones añadidas por actores periféricos a la fiesta, fue posible notar que la utilización de métodos visuales promueve aprendizajes artísticos, estéticos y culturales más híbridos y que estos pueden desvelar aparatos y discursos culturales que todavía se quedan institucionalizados en la contemporaneidad.

Palabras-clave: Folclore, Métodos visuales, hibridismos culturales, cultura visual.

1. INTRODUÇÃO: DESAFIOS DO VER

Esse texto é uma experiência de indagar com imagens e por meio delas. Mais especificamente objetiva apresentar exercícios investigativos realizados por estudantes de pós-graduação em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás a partir de fotografias de personagens mascarados na festa das Cavalhadas. Esta festa foi introduzida pelos jesuítas como função de catequizar os índios e escravos, uma tradição desde 1820 que acontece em várias cidades do Estado de Goiás. O ponto alto da festa é a batalha entre os exércitos de cavaleiros mouros e cristãos, uma forma de representar teatralmente as cruzadas europeias. Além dos personagens soldados, existe a presença de mascarados, os quais, segundo alguns autores, representariam a participação do povo na encenação dessa batalha. A forma anárquica dessa participação seria uma forma de protesto pelo fato de que apenas os importantes da cidade podem ser cavaleiros. A encenação ocorre nos três últimos dias da Festa do Divino, que se estende de abril a junho. As imagens da festa são amplamente divulgadas na mídia televisiva e impressa. Também são estampadas em folders e outros veículos que vendem a imagem do Estado de Goiás, sendo uma das referências que marcam a identidade cultural do lugar.

A disciplina Visualidades Populares, espaço no qual os exercícios foram propostos, investiga construções de sentidos sociais, históricos e culturais indagando sobre discursos e práticas que formatam concepções, práticas e visualidades em torno de arte e de cultura popular.

A estrutura do texto se divide da seguinte forma: na primeira parte, contextualizo onde a experiência se deu e os motivos que geraram a sua proposição. Apresento a proposta de um exercício de “leitura de imagens” de uma festa folclórica sob o prisma da cultura visual na qual consideramos a construção visual mediante o social (e vice-versa). Na segunda parte, trago os exercícios desenvolvidos pelos estudantes, enfatizando seus processos de leitura e pontos de engajamento ou comprometimento que se sobressaíram a partir da subjetividade de cada “leitor”. Finalmente, na terceira e última parte, discuto os ganhos da experiência desse embate com as imagens, enfatizando as operações pedagógicas e metodológicas das imagens enquanto instância de investigação e de construção de pensamento menos formatado a uma lógica linear da escrita acadêmica.

2. VISUALIDADES POPULARES

Como professora do curso de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual costumo oferecer uma disciplina chamada de “Visualidades Populares”. A expressão “visualidades populares” indica opções conceituais em lidar com expressões culturais que a princípio podem vir de contextos subalternos, periféricos, marginais, não oficiais etc., mas que também não podem ser colocadas numa redoma salva de contaminações/apropriações de diferentes tipos de consumo cultural. (Guimarães, 2014). Essa disciplina foi pensada como um espaço para a discussão de concepções mais plurais e interculturais sobre “popular” considerando tráfegos conceituais nas relações de produção/circulação/consumo de formas, concepções, expressões níveis culturais, dos hibridismos culturais e da fusão de códigos estéticos. Assim, entendendo essa disciplina como um ecossistema no qual ocorrem tráfegos conceituais nas relações de produção/circulação/consumo de formas, concepções, expressões níveis culturais, dos hibridismos culturais e da fusão de códigos estéticos.

No segundo semestre de 2015 os participantes desta disciplina escolheram como trabalho de campo realizar uma narrativa visual a partir da imersão em um acervo da fotógrafa Rosary Esteves (<http://www.rosaryesteves.com.br>) de imagens das “Cavalhadas”. Entretanto, percebi que, apesar das ricas discussões em sala de aula com base na teoria e no contato com as imagens, a produção de uma narrativa visual não parecia fazer muito sentido para aqueles estudantes. O curioso é que, de certa forma, todos já eram familiarizados com produção de imagens, como veremos a seguir. Mas, trabalhar imagens para construir ou desconstruir concepções teóricas, abarcar filões teóricos de diversos autores era um exercício que parecia exigir outras táticas que provocassem não apenas uma apreensão teórica de hibridismos, mestiçagens, trânsitos culturais e ou migrações de sentido. Não era o caso de entender primeiro e executar a imagem depois. Era necessário provocar uma experiência.

Um novo desafio foi lançado: ir além da aparência objetiva, perscrutar outros sentidos que deslocassem a condição inicial do registro da festa folclórica. Não considero a experiência um exercício de “leitura” pois, a meu ver, a proposição foi ir além da análise de aspectos formais, embora tenhamos feito uso desses recursos como primeira forma de aproximação. No lugar de leitura, tomo de empréstimo de Didi-Huberman (2013:35) a ideia de que as imagens são um campo de batalha (e de que nos embates aceitamos o risco de que as imagens ardem, queimam). Para esse autor, “la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tempo que quiso tocar, pero también de otros tempos suplementarios-fatalmente anacrónicos, heterogêneos entre ellos – que no puede, como arte de la memoria, aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.”.

Consideremos aqui alguns aspectos: primeiro, a própria amplitude do campo e a proposição de entender as imagens como “discursos visuais” perscrutando “fenômenos populares, amplamente compreendidos como culturais, deixando evidente sua preocupação com os públicos, as audiências e os consumidores, privilegiando relações entre imagens e as circunstâncias de sua produção e uso” (Tourinho; Martins, 2013:67). Segundo, a percepção de que as imagens escolhidas fazem parte de um arquivo, dispositivo também articulador de memórias sociais. Além do acervo da artista que comporta a sua experiência com o “registrar” e o “arquivar” estas são imagens que circulam amplamente na internet como (signos) identificadoras de uma determinada noção de identidade cultural da região alimentada pela tradição de uma festa, com seus ritos, personagens etc. Tudo isso não pode ser ignorado em um programa onde se estuda cultura visual.

2.1. Rasgar Discursos Visuais em Torno do Popular

Dos cinco estudantes pós-graduandos, apenas um rapaz era de fora de Goiás, mas trazia uma experiência muito forte de associação de sua identidade aos protótipos culturais do seu lugar, o Rio Grande do Sul, estado onde as tradições são fortemente cultivadas na construção de um arquétipo gaúcho. Vide os Centros de Cultura Popular com suas ritos e vestimentas que caracterizam o *ethos* dos pampas: homens de bombachas e mulheres de prendas. Os demais estudantes do Estado de Goiás tinham as imagens da festa como “referentes” da identidade cultural do Estado, e, portanto, suas. Era esperado que ao entrar em contato com um acervo de imagens tão conhecidas, não haveria nenhum tipo de estranhamento. Como esses conflitos se revelam em cada exercício? Alberto Manguel (2001) relata que a imagem é um passaporte para se imaginar outras histórias, assim como imaginar outras imagens.

Figura 1: Mascarados escolhidos por Lígia.



Fonte: Rosary Esteves

O primeiro exercício que trago nesta parte do texto é “Festas Folclóricas Em Processo De Novas Versões?”, de Lígia Maria de Carvalho, doutoranda com formação na área de História com interesse em história em quadrinhos. Foi Lígia quem escolheu a fotografia dos mascarados/pastoras reunidos em círculo no meio de uma espécie de praça, aparentemente, encenando algum tipo de julgamento. A imagem lhe chamou atenção justamente por estar deslocada do contexto folclórico/religioso daquela festa. Para a primeira aproximação, utilizou alguns aspectos do *paradigma indiciário*, com a finalidade de fazer um inventário visual sobre a foto: “Estes mascarados se apartam das tradicionais caretas humanas e de animais, sobretudo a bovina; ao trajarem roupas femininas, conquanto tenham mantido a dupla cor costureira da festa, descaracterizam a habitual masculinidade a eles associada; os disfarces faciais negros criam uma disparidade, pois, invertem a figuração dos crânios, que passam

a ter, pintados de branco: os orifícios oculares, as conchas nasais e os dentes, remetendo à festa mexicana do Dia dos Mortos, ou mesmo, às animações de Tim Burton e de outras obras que lembram o gênero; a circularidade da disposição dos corpos - com alguns ajoelhados - bem como, todos os “crânios” a descoberto em decorrência de trazerem os chapéus de palha junto ao peito - e nisto se inclui até o anjo que segura sua auréola - dá a impressão de que estão em posição reverencial; destoantes dos demais componentes do grupo pode-se observar duas personagens que aparecem vestidas com ternos e gravatas (aos moldes dos executivos) mas, usando uma espécie de balaclava, que permite associá-las às imagens de terroristas e de bandidos; finalmente, há, ainda, uma máscara muitíssimo curiosa que mal se vê, mas, se diferencia de todas as demais: a que parece ser de Tia Jemima (Aunt Jemima) que, embora não esteja portando seu tradicional turbante, se apresenta com lábios grossos pintados de vermelho.” (Carvalho, 2015, no prelo).

Lígia, entretanto, abre o leque de possibilidades de atravessar a imagem congelada com outros significados. Traz as referências da história cultural, sua área de formação inicial, enfatizando os estudos de Philippe Ariès (2014) sobre os ritos mortuários e as análises de Michel Vovelle (2010) acerca do purgatório e a necessidade de se obter uma segunda chance diante da inexorável morte, Roberto DaMatta (1997) que chama de “triângulo de dramas” ao choque de poderes entre três portentos (Carnaval, Estado e Igreja). Coloca ainda a sua análise na perspectiva de hilaridade citando Georges Minois (2003) que faz um trabalho consistente de mapeamento histórico do riso interessado em estudar o caráter transgressor do mesmo. Não deixa escapar a questão de que o fato de pesquisar na internet as imagens das *black face*, da *Tia Jemina*, e da *Tia Nastácia* levam a dimensão interpretativa da imagem congelada na fotografia para outros lugares:

“De certa forma, essa morte que provoca riso, eternizada pela fotografia, se inscreve em alguns parâmetros de transgressão dentro da própria transgressão dos mascarados que povoam as Cavalhadas. Isto acontece, não apenas, por decorrerem das variantes que compõem as batalhas equestres entre mouros e cristãos realizadas nas várias localidades do território nacional, mas, principalmente, porque cria um campo híbrido, um campo em que se apropriam de elementos carnavalescos, bem como dos pertencentes à cultura de massa, portanto, alheios à festa, modificando, assim, a ideia de folclore.” (Carvalho, 2015, no prelo).

Lígia reflete que “não é de se estranhar que elementos alheios à celebração do folclore que dá sustentação à festa, se insiram e modifiquem os elementos costumeiros que compõem o visual da festividade” (Ibidem). Ou seja, o imaginário folclórico da festa brasileira, muito presente no centro oeste brasileiro foi hibridizada com as *blackfaces*, tão presentes no imaginário folclórico da cultura de massa estadunidense.

Figura 2: Mascarados escolhidos por Guilherme



Fonte: Rosary Esteves

O segundo exemplo é o exercício realizado por Guilherme Araújo Cardoso Teixeira, intitulado “Mascarados, morte e o cinema”. Guilherme possui graduação em Artes Visuais - Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás (2007). É ilustrador e animador, com ênfase em cinema de animação. A descrição feita por ele denuncia o veio de roteirista.

“A imagem escolhida retrata uma pessoa em cima de um cavalo, esta se encontra totalmente coberta da cabeça aos pés, não conseguimos ver nenhuma parte do seu rosto ou corpo. Está coberto por uma roupa com tecido preto liso que brilha. Vestiu seu cavalo também com o mesmo tecido preto. A personagem com seu rosto e com toda a fantasia se torna muito peculiar. Possui uma máscara que remete a uma caveira e uma peruca loira juntamente com um chapéu de palha enfeitado com rosas feitas de papel crepom. Possui fitas douradas e lenço no pescoço, juntamente com adornos dourados também decorando o seu cavalo. É um ser bizarro. Parece que foi tirado de um desenho animado cult ou de algum quadrinho fantástico. Assemelha-se a um cavaleiro negro vindo de terras distantes e sombrias. Um parente próximo da personagem “Morte” com sua foice.” (Teixeira, 2015, no prelo).

Assim como Lígia, Guilherme inicia descrevendo o que vê na fotografia e vai construindo sua narrativa criando um clima de suspense que conjuga a força imagética que o seu texto tem. Anuncia que o mascarado é um ser bizarro, e nos oferece suas

pistas: “parece que foi tirado de um desenho cult ou de algum quadrinho fantástico” (Ibidem). Ao revelar o seu cavaleiro, Guilherme também revela suas referências do seu imaginário. Também faz a associação com da sua personagem com o dia dos Mortos no México, lembrando que segundo a tradição mexicana nesse dia os mortos têm permissão divina para visitar seus parentes e que as casas são enfeitadas com flores e incensos. Outra referência forte vem da semana de origens aparentemente distantes. Primeiro Guilherme faz a associação do seu personagem com o trabalho do lúdico e sombrio do universo “freak” do cineasta e animador Tim Burton. Lembra que os personagens dos seus filmes, como em “O Estranho Mundo de Jack” (1993) ou “A Noiva Cadáver” (2005), são partes integrantes de assuntos pesados como a morte, mas mesmo assim se tornam cativantes e interessantes de serem observados. Entretanto, o cavaleiro negro da fotografia leva Guilherme a um outro filme: o “Sétimo Selo” de Ingmar Bergman filme sueco de 1956. Este filme mostra a história de um cavaleiro da época medieval que volta das Cruzadas para sua terra natal, onde encontra a peste e a morte. O filme ambienta-se no período mais sombrio e apocalíptico da história da Idade Média. Por outros caminhos, voltamos a cena das origens medievais das cavalcadas. Vejamos como essas referências se cruzam na leitura de Guilherme:

“É interessante notar como existe um diálogo de pensamentos sombrios citados nas obras anteriores de Burton e Bergman e na imagem de Rosary Esteves escolhida por Guilherme. São personagens densos, pesados, austeros. Burton trabalha a característica lúdica em seus filmes, mas isso não faz que ele perca a carga dramática dos mesmos. O personagem da fotografia de Rosary, encontra-se em um ambiente lúdico, mas carrega um ar sério e imponente que destoa da galhofice dos outros mascarados da festa. Suas flores no chapéu têm cores, mas são desbotadas e o dourado reluz em todos os detalhes com o preto predominantemente ali instaurado. Todos eles fazem um certo contraponto ao Dia dos Mortos do México, já que esta apesar de falar sobre o mesmo tema a Morte, trabalha o assunto de uma forma muito mais alegre e despojada.” (Teixeira, 2015, no prelo).

Diferentemente do aporte teórico mais amplo que Lígia trouxe no seu desvelamento com a imagem, os referenciais de Guilherme foram mais imagéticos, até mesmo quando ele se vale de Bakhtin que se refere a Dostoiévski como criador do romance polifônico. Esse é o gancho metodológico do exercício de leitura de Guilherme: “para Bakhtin uma narrativa polifônica seria aquela que todos os elementos desta seriam livres e autônomos” (Ibidem). De fato, o estudante faz uma leitura que nos remete a várias personagens, referências culturais sem uma hierarquia e sem vínculo pré-estabelecido. Finaliza manifestando a sensação de liberdade que o dissenso e a narrativa polifônica trouxeram para a sua leitura sobre uma festa popular, e chama atenção que isso soa como algo perigoso para uma sociedade de controle e afirma que “[...] o poder da imagem é transformador [...]” (Ibidem).

Figura 3: Mascarados escolhidos por Maurício.



Fonte: Rosary Esteves

O terceiro exercício é de Maurício Fernando Schneider Kist, nosso “estrangeiro” que veio dos pampas do Rio Grande do Sul para Goiânia. Formado em Comunicação Social com habilitação em Radialismo/Produção em Mídia Audiovisual e com experiência com criação gráfica, assim como Guilherme, Maurício também tinha familiaridade com produção de imagens. Para o exercício, escolhe uma imagem com dois mascarados bem diferentes dos tradicionais “curucucús”. No lugar de vestes coloridas e espalhafatosas estes dois usam uniformes militares vermelhos, o que os identifica como pertencente aos mouros e aparentemente, não estão montados a cavalo. Um traz uma máscara vermelha de acordo com o uniforme, e o outro uma máscara azul, que é usada de cabeça para baixo. Não estão nem em atitude de luta nem de anarquia, parecem fazer a guarda de algo, uma postura de vigilância. No texto “Repetidores da memória coletiva”, Maurício desenvolve a seguinte reflexão sobre a imagem:

“[...] O azul e o vermelho das máscaras representam dois momentos religiosos que ganharam aparente alento na outriedade brasileira. A tez escura dos rememoradores da história, ao menos no Centro-Oeste e Nordeste, tornaram o outro parte do que negavam (MACEDO, 2000, p. 23). Por essa ordem, os mascarados reivindicam a aceitação social poblerina, marginal, “adquirem consciência da sua memória” (MENDONÇA, 2001, p. 4-7), e essa rebeldia periférica os permite ultrapassar os limites da própria representação da memória cultural maior e elitizada, os feitos da Reconquista.” (Schneider Kist, 2015, no prelo).

Para Maurício, os mascarados da fotografia escolhida “Não são apenas figuras representativas do povo marginal à festa dos Senhores” (Ibidem), pois como já foi dito, ocupam um lugar nebuloso entre o exército e os mascarados. O estudante faz uma viagem em uma literatura histórica sobre as origens da festa e argumenta que os dois mascarados são figuras carregadas de simbolismo crítico “ao romperem com a ordem imposta pelas representações das Cruzadas, das batalhas, dos jogos militares, ao causar alvoroço na festa, ao criarem a magia da desconfiança por seus rostos cobertos” (Ibidem). Maurício indaga: poderiam, então, os mascarados, por estarem legitimados no ritual de pertencimento aos excluídos, terem sido institucionalizados ao processo representativo, perdendo, assim, sua função de resistência e protesto que os originou? Ele mesmo responde que “A resposta latente é: depende do discurso”.

Entendendo então, que os discursos são plurais, Maurício se apoia em Reginatto (2010) que discute sobre o “Riso e a ironia na construção paródica” com base nos conceitos de Bakhtin sobre riso, carnavalização. Considera que o simbolismo das máscaras carrega a rebeldia presente nas festas populares brasileiras, talvez, justamente, pela suspensão da rotina. Traz ainda o estudioso de nossas festas, o antropólogo Carlos Rodrigues Brandão (1974) e de acordo com este autor, chega a conclusão de que a festa não produz conflitos, mas que os conflitos vêm carregados pelos participantes das festas. É essa a ênfase do exercício de Maurício, a questão da “outridade” brasileira. Essa “outridade” tem a tez escura dos rememoradores da história, que, de acordo com Roberto Macedo (2000:23), tornaram o outro parte do que negavam. No caso, os mascarados de Maurício ao vestirem os uniformes sem legitimidade, ao mesmo tempo que escondem o rosto, contestam a sua ausência “como mercedores de espaço representativo nos rituais de memória coletiva, no papel principal da cultura popular.” (Schneider Kist, 2015, no prelo). Por isso, o título da sua análise como os Repetidores da Memória Coletiva tem um caráter reivindicatório, como atestam suas próprias palavras:

Os mascarados não encenam o passado, podem, sim, repetir os feitos reivindicatórios de participação, porém, nesse caso, temos uma dicotomia: as cavalcadas deixam de ser cultura popular pela ruptura da história tradicional da batalha campal com a presença do grupo com máscaras (o que não a tornaria erudita), entretanto, seguem como festa popular pela simples presença do mesmo grupo, afinal, historicamente (e tradicionalmente) eles estão presentes reivindicando seu espaço. (Ibidem).

Figura 4: Mascarados escolhidos por Adriane.



Fonte: Rosary Esteves

O quarto exercício a ser comentado é o de Adriane Camilo Costa. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais, com especialização em Cinema e Educação e mestrado em Cultura Visual, Adriane mantém uma estreita relação entre cinema e educação. A fotografia escolhida por Adriane mostra um mascarado e seu cavalo durante as Cavalcadas na cidade de Corumbá-Goiás com roupas e adornos verdes. Adriane lembra que a cor verde é uma cor imparcial para a festa que é dividida em vermelho e em azul para os uniformes dos exércitos combatentes (mouros e cristãos) e floridos e estampados para os personagens periféricos: os mascarados. No entanto, a imagem da fotografia em questão é diferente:

“Ao primeiro olhar a fotografia parece evidente, objetiva, modesta e completa para revelar personagens participantes da festa, porém os processos de subjetivação do olhar indicam e revelam escolhas, posições e atitudes através das familiaridades, idiossincrasias e particularidades do observador; esta conduz o observador a desempenhar diálogos com seus saberes e crenças que o constitui [...] a imagem parece precisa, evidenciando um mascarado das Cavalcadas com sua indumentária caprichosa e seu cavalo, igualmente ornamentado, que compõem a dupla de personagens periféricos e indispensáveis da festa em questão. Esconder a identidade por trás das máscaras, luvas e roupas que cobrem toda parte do corpo que possa ser identificada se estende ao cavalo que também usa uma máscara e adornos possíveis de ligá-lo ao seu ‘parceiro’, mesmo que o cavaleiro não tenha sua identidade revelada. A assimilação cavaleiro/cavalo é uma maneira de se perceber sujeitos participantes da festa, mesmo no anonimato, fato que ratifica sua conexão com o ritual da festa. A integração dos adereços da dupla unifica cavaleiro e cavalo e o brilho e o excesso de detalhes se destacam para evidenciar que o traje foi preparado para a festa. [...] A disposição das flores de papel crepom na ornamentação dos chifres da máscara do boi é cuidadosamente preparada e preenche toda a extensão do chifre indicando uma transitoriedade entre a brutalidade e selvageria do chifre para a delicadeza e cortesia das flores que se estende ao cavalo que é ornado em consonância ao seu ‘parceiro’. Para

dificultar a identificação do sujeito que veste a máscara o olho fica a uma distância que impede de ser visto com particularidades, mas a posição que o mascarado parece nos encarar de maneira direta, porém amável, não indicando nenhum tipo de intimidação. O suspense, o mistério e a curiosidade são percepções aguçadas pelo enigma que esses personagens provocam.” (Costa, 2015, no prelo).

De todos os estudantes, Adriane é talvez a mais goiana de todos, com a particularidade de conhecer bem tanto o acervo e a fotógrafa bem como os aspectos da festa Cavalhadas. Esse conhecimento prévio, talvez, tenha levado a estudante a descrever com afincos os detalhes da festa para além do que se vê na imagem escolhida por ela.

“Os mascarados são de grande atração na festa assim como os cavaleiros mouros e cristãos. Os mascarados que usam máscara de boi, como a que está evidenciada na fotografia, também chamados de ‘Curucucús’, são os mais tradicionais. Cobrem todo o corpo com roupas coloridas, luvas e botas, além da máscara de boi com grandes chifres adornados ou apenas pintados com tinta preta brilhante, para que ninguém os reconheçam. Para que fiquem irreconhecíveis, mudam a voz ao falar e alteram a maneira de andar. Além dos Curucucús existem outros tipos de mascarados, não se sabe a origem desses personagens. Os mascarados representam o povo, aqueles que não fazem parte da elite e do poder. São debochados, irônicos e críticos do sistema, aos mascarados tudo é permitido e sua identidade é preservada.” (Ibidem).

No exercício intitulado “A fotografia e momentos periféricos da ‘tradição’”, diferente dos outros colegas, Adriane faz uma viagem para dentro do próprio universo da imagem e das características da festa. No entanto, o que poderia ser um movimento entrópico, revela surpresas nas dobras do que Adriane chama de “movimentos periféricos da tradição” (Ibidem). Até então, não sabíamos dos movimentos internos, das táticas dos disfarces e esse ponto da não identificação torna-se importante no exercício de Adriane que traz para a sua análise outra perspectiva da periferia da festa, a saber, a participação das mulheres:

“Como ‘tradição’, as mulheres não podem participar do exército de cavaleiros e nem como mascaradas; a participação das mulheres está restrita à confecção dos adereços que os homens e os cavalos usam durante a festa, e a elas também é reservado o cozer da farofa e dos quitutes que são ofertados aos que participam da festa, privilegiando os homens que são servidos e reverenciados.” (Ibidem).

Mas é aqui que o enfrentamento visual da imagem levanta uma suspeita, a de que a imagem do mascarado escolhida por Adriane seria uma mulher, quebrando a tradição e reforçando a situação de invisibilidade, saindo de um lugar periférico (o das mulheres) para outro (o dos mascarados). Ela reflete que “o recorte fotográfico realizado por Rosary Esteves não delimita a interpretação da manifestação” (Ibidem). Pelo contrário, o exercício realizado ampliou as lentes da estudante evidenciados na imagem e movimentos dos personagens periféricos chamando atenção para as micro-manifestações que compõem o ritual. Adriane considera que a fotografia de Rosary Esteves “convida a uma viagem no tempo e na história do organismo cultural instituído e aberto a interpretações” (Ibidem). Essa conclusão é importante considerando que Adriane é arte educadora e também fotógrafa, duas posições que necessitam lidar com gradientes culturais de interpretação mais flexíveis.

Figura 5: Mascarados escolhidos por Zilda.



Fonte: Rosary Esteves

O último exercício foi realizado por Zilda Simas, mestranda com formação em Licenciatura em Artes Visuais. Zilda tem uma conexão muito forte com os quadrinhos e uma experiência como militante de movimentos sociais, que ela traz para esse exercício de leitura de imagens que ela chamou de “O pinhead e o mascarado: aproximações da cultura popular desde as cavalhadas até os filmes ‘B’”. A fotografia escolhida por Zilda mostra uma dupla de cavaleiros mascarados na festa das cavalhadas da cidade de Jaraguá-Goiás.

“Nela um mascarado e um pinhead (aquele conhecido monstro de filmes trash, que tem a cabeça cheia de pregos como o próprio nome diz) se entreolham, devidamente montados e fantasiados. A princípio, a máscara do pinhead parece destoar dos tradicionais personagens das cavalhadas. Afinal, qual seria a relação de uma festa religiosa com um monstro de filmes de

horror? Se de um lado o mascarado das cavalhadas compõe uma dramatização das lutas dos cristãos contra os mouros, os pinheads (também chamados por cenobitas) são descritos na Wikipédia como “monstros que aparecem em alguns dos trabalhos do autor britânico Clive Barker, especialmente no livro *The Hellbound Heart* e nos oito filmes da série *Hellraiser*”. Talvez a questão sobrenatural e religiosa seja finalmente o ponto de convergência dessas duas figuras aparentemente tão opostas. Enquanto o mascarado tradicional nos fala das cruzadas, os pinheads são “teólogos da ordem de Gash” (BARKER, 1986), seres fantásticos, servos de Leviatã, cuja função seria responder à invocação dos desavisados que abriam a configuração do lamento, um artefato que, se seu enigma fosse decifrado corretamente abriria os portões para o mundo dos cenobitas (algumas vezes mencionado como o Labirinto)”. (Simas, 2015, no prelo).

De todos os exercícios, o de Zilda é o mais declaradamente político, problematizando o lugar do mascarado como o lugar do herói ou, pergunta ela, “seria mesmo um anti-herói?” (Ibidem). Para dialogar com as suas inquietações, Zilda também recorre a uma fundamentação histórica que remete a derrocada da Granada mulçumana (detentores do conhecimento em vários campos) subjugada pelos cristãos (os bárbaros). Em 1499, os reis católicos Fernando e Isabel de Castela assinam um decreto de conversão que impede a prática dos hábitos islâmicos de toda uma nação que dentre outros efeitos, foi ordenada a queima de todos os livros restando pouco mais que trezentos exemplares. Zilda coloca aqui a antítese “bárbaros/mouros *versus* cristãos/civilizados” expondo com o exemplo histórico as vísceras da incoerência da celebração das cavalhadas. Essa composição trágica, segundo a mestrandia, permite remeter olhar o mascarado e o *pinhead*, o *anti-herói dos filmes B*, com traços humanamente semelhantes. Ao fazer arder a imagem, Zilda se indaga, “Ora, o que seria a derrota do mouro pelo cristão senão sentir na pele o próprio inferno?” (Ibidem).

Remete também a sua crítica às ações públicas governistas que atuam agressivamente na valorização dessas festividades populares: “Longe de serem movidas pelo real desejo de empoderamento do povo, estas políticas parecem objetivar, na realidade, a manutenção da ordem vigente, em que as classes subalternizadas têm “um dia de festa para um ano de opressão” (Ibidem) ou o que conhecemos como a ideologia do pão e circo típico de governos populistas.

Na sua reflexão para as classes dominantes, “concepções como cultura primitiva, ingênuo e autêntico atendem aos seus interesses de supremacia na medida em que invisibilizam o protagonismo popular, enfatizando apenas seus aspectos festivos e rudimentares” (Ibidem). Na busca do diálogo teórico, a estudante recorre a Canclini (1988) e afirma que a história do popular sempre foi a história dos excluídos, a Silvío Romero (1959), “a preparação do pensamento autônomo e da emancipação política” e a Chartier (1995), autor que nos provoca a pensar que o conceito do que seja popular, é definido com algo que não é e os realizadores das práticas nomeadas como populares não costumam se definir como tal. Conclui enfatizando a importância de se rever o modelo binário de distinção cultural que perdura até hoje.

3. DESVELAMENTO E CONSTRUÇÃO DE OUTROS DISCURSOS

Partimos de fotografias e onde chegamos? No livro “Paisagens Urbanas” Nelson Brissac Peixoto (2004: 32) nos diz que a fotografia ao liberar a pintura da tarefa de representar a realidade, se destinaria a “uma espécie de catalogação científica do mundo”, mas segue o autor, “que esse desígnio realista comporta, segundo Susan Sontag, um outro aspecto: nesta disposição de servir o real com humildade, a imagem fixada pelo aparelho fotográfico é uma revelação” (Ibidem: 26). Acredito que os exercícios comentados na seção anterior deste texto superam a visão realista da representação fotográfica.

Ora, vemos que os cinco exercícios não conseguem se ater a uma mera descrição (sem desprezar aqui o valor dessa operação) pois fazem leituras com desdobramentos os quais na visão de Leite são uma “radiografia com sugestões de significados invisíveis que ultrapassam o enquadramento em duas dimensões” (Miriam Leite, 1998: 43). Conjugam a descrição das visualidades imediatas à outras referências que nós, como leitores, podemos também ter acesso, mediante o compartilhamento de uma cultura pop/popular ou popular massiva, como é o caso das conexões que Guilherme e Lígia fazem com os filmes de Tim Burton. Nos desdobramentos trazidos pelos exercícios temos texto verbal e visual entrelaçados de forma polissêmica existindo “articulações profundas entre a imagem e os diferentes tipos de memória”, uma vez que “as imagens fluem entre si, condensam-se e combinam-se em cada experiência mental do indivíduo, podendo parecer do exterior inadequadas ou mesmo incoerentes” (Barthes apud Leite, 1998: 43).

No Brasil os estudos referentes à cultura visual têm se desenvolvido provocando um alargamento de conteúdos em relação ao que se toma como objeto de ensino/aprendizagem bem como em relação à temas de investigação no campo da arte e da cultura. Discute-se a condição da cultura contemporânea caracterizada pelo excesso das imagens visuais. No entanto, como os estudos da cultura visual implicam nas diferentes formas de ver/perceber/representar/ser representado a investigação e de como essas ações e representações são construídas, podem tanto promover trânsitos entre passado, presente e futuro e também, deslocar-se do domínio exclusivo do visual.

Cada pessoa, a sua maneira, passou por determinados enfrentamentos nas questões de suas investigações, na percepção dos seus deslocamentos que implicam em enfrentamentos e deslocamentos de si mesmos enquanto estudantes investigadores. A construção processual da disciplina pautou-se em uma docência investigativa/indagativa na qual, enquanto docentes, estamos interessados em aprender mediante investigação sobre o que acontece em sala de aula (Hernández, 2013). Assim, o mapeamento de intercâmbios, trânsitos e fluxos que tem lugar entre docente/discentes, discentes/discentes, e das duas categorias com os conceitos e produções de sentido que vão se revelando.

As imagens iniciais foram atravessadas pelas subjetividades de cada pós-graduando, com seus diferentes arsenais perceptivos e de escolhas de articulação com outras imagens oriundos de outros repertórios culturais. Ou ainda, cada “leitor/leitora” enfrentou a necessária “explicitação dos modos de perceber e construir diferenças internas e externas à investigação” (Tourinho; Martins, 2013: 67) e cada pessoa, a seu modo, na sistematização da escrita, teve que “ênfaticamente a relação entre interpretação teórica, metodologia e subjetividade, ressaltando as negociações e batalhas que tem lugar entre elas” (Ibidem). Como resultado vivenciamos questões da investigação por meio das imagens, enfrentando métodos visuais que trouxeram descentramentos artísticos, estéticos e culturais desvelando hibridismos de práticas culturais; aparatos, instituições, discursos, encenações e performances. Enfim, como nos ensina Alberto Manguel (2001), a imagem é um passaporte para se imaginar outras histórias, assim como imaginar outras imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camilo, A. (2015). A fotografia e momentos periféricos da tradição. Em Guimarães, L. (Ed.), *Visualidades Populares: Deambulações Sobre Folclore e Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás (no prelo)
- Canclini, N. G. (1988). *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP
- Carvalho, L. M. C. (2015). Festas Folclóricas Em Processo De Novas Versões? Em Guimarães, L. (Ed.), *Visualidades Populares: Deambulações Sobre Folclore e Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás (no prelo)
- Didi-Huberman, G.; Chéroux, C. e ARNALDO, J. (2013). *Cuando las Imágenes Tocan Lo Real*. Madri: Círculo de Bellas Artes
- Guimarães, L. (2014). Visualidades populares: construindo ecossistemas pedagógicos/investigativos em torno do tema. Em Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 23, 2014, Belo Horizonte, *Anais Eletrônicos...* Belo Horizonte: ANPAP, Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG. Recuperado de <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html> [acesso: 23/julho/2017]
- Hernández, F. (2013). Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. Em Martins, R. e Tourinho, I. (Ed.), *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*, pp. 77-95. Santa Maria: UFSM
- Leite, M. L. M. (1998). Texto Visual e Texto Verbal. Em _____ Leite, M. L. M. e Feldman-Bianco, B. (Ed.), *Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*, pp. 37-50. Campinas, SP: Papirus
- Macedo, J. R. (2008). Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*(2 - Edição Especial), 1-13 (<http://cem.revues.org/8632>) [acesso: 24/julho/2017]
- Manguel, A. (2001). *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras
- Peixoto, N. B. (2004). *Paisagens urbanas*. São Paulo, SP: Senac
- Schneider Kist, M. F. (2015). Repetidores da Memória Coletiva. Em Guimarães, L. (Ed.), *Visualidades Populares: Deambulações Sobre Folclore e Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás (no prelo)
- Simas, Z. 2015. O pinhead e o mascarado: aproximações da cultura popular desde as cavalhadas até os filmes “B”. Em Guimarães, L. (Ed.), *Visualidades Populares: Deambulações Sobre Folclore e Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás (no prelo)
- Teixeira, G. (2015). Mascarados, morte e o cinema. Em Guimarães, L. (Ed.), *Visualidades Populares: Deambulações Sobre Folclore e Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais. Universidade Federal de Goiás (no prelo)
- Tourinho, I. e Martins, R. (2013). Reflexividade e pesquisa empírica nos infiltráveis caminhos da cultura visual. Em Martins, R. e Tourinho, I. (Ed.), *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*, pp. 61-76. Santa Maria: UFSM

CURRÍCULO

Lêda Maria de Barros Guimarães

Professora da Faculdade de Artes Visuais-UFG. Atua na formação de professores (presencial e a distância) e no PPG em Arte e Cultura Visual, orientando mestrandos e doutorandos. Foi responsável pela implementação dos cursos de Licenciatura em Artes Visuais em EaD na FAV. Tem pesquisado sobre arte e cultura popular, formação docente e sobre pesquisa com base em processos de criação. É membro da ANPAP, do InSEA e é a atual presidente da FAEB (2017/2018).