



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

JACQUICILANE HONORIO DE AGUIAR

**PAISAGEM E LINGUAGEM EM TRANSLATINIDADE: REPRESENTAÇÕES DO
PATRIMÔNIO CULTURAL NORDESTINO COMO ARTE LATINO-AMERICANA**

FORTALEZA

2023

JACQUICILANE HONORIO DE AGUIAR

PAISAGEM E LINGUAGEM EM TRANSLATINIDADE: REPRESENTAÇÕES DO
PATRIMÔNIO CULTURAL NORDESTINO COMO ARTE LATINO-AMERICANA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A229p Aguiar, Jacquicilane Honorio de.

Paisagem e Linguagem em translatinidade : representações do Patrimônio Cultural
Nordestino como Arte Latino-americana / Jacquicilane Honorio de Aguiar. – 2023.
128 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Ciências, Programa de
Pós-Graduação em Geografia , Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira.

1. Paisagem patrimonial. 2. Latinidade. 3. Vanguarda. 4. Nordeste. 5. Translatinidade. I.
Título.

CDD 910

JACQUICILANE HONORIO DE AGUIAR

PAISAGEM E LINGUAGEM EM TRANSLATINIDADE: REPRESENTAÇÕES DO
PATRIMÔNIO CULTURAL NORDESTINO COMO ARTE LATINO-AMERICANA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Geografia.

Aprovada em: 25/07/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Christian Dennys Monteiro de Oliveira. (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Alexandra Maria de Oliveira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pedro Rogerio
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Alessandro Dozena
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

Prof. Dr. José Arilson Xavier de Souza
Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

À Maria de Fatima Honorio de Aguiar. De onde quer que estejas, a sua bênção minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Apesar do caráter individual que muitas vezes as pesquisas acadêmicas desenvolvem, do ponto de vista do pesquisador e seus respectivos temas investigativos, do processo solitário da escrita e dos enfrentamentos vivenciados por cada discente, queria deixar evidenciado que essa tese é, sobretudo, coletiva. É fruto da motivação destinada a esta pesquisadora por todos que visualizavam potencialidades. É resultado da colaboração, incentivo, e principalmente acolhimento nesse percurso tão desafiador.

Agradeço a Maria de Fatima Honorio de Aguiar, senhora minha mãe, que infelizmente não poderá ver sua filha enquanto doutora, mas que desde sempre me tratou como educadora e eterna estudante, mesmo sem entender o que era a universidade. Ao meu querido Márcio, companheiro, amigo e esposo pelo constante incentivo, positividade e principalmente inventividade e bom humor, que consegue deixar a caminhada mais leve e transformar tudo em motivo de rir da vida e de si.

Ao Professor Christian Dennys, pela orientação sempre instigante e com bom humor nesses últimos anos, pelo acolhimento sincero nos momentos difíceis e principalmente pela compreensão e incentivo constantes na finalização da pesquisa.

Aos companheiros do Laboratório de Estudos Geoeducacionais e Espaços Simbólicos (Leges), integrantes e colaboradores nas discussões culturais. Em especial a Ivna Machado, Jessica Beltran, Lídia Marques e Marcos Rocha, por serem os irmãos que a vida me deu nessa caminhada, por acreditarem, incentivarem e estarem presentes sempre que possível. A Silvia e Aurislane Carneiro, pelo acolhimento amoroso, alimentar e benigno. A Kelly Tavares, Juliana Andrade e Lucas Gondin, pelas “luaridades” geográficas.

A Arteísa e sua família querida, por seu amor incondicional e acolhimento generoso. Aos amigos queridos Romana, Yuri, Beatriz e Ingrid, por transformarem toda desventura em humor. A Junior Santiago, Rannah Lorena, Luciana Firmino, e Bheatriz Alves, amigos queridos.

A coordenação, professores, funcionários e amigos da Escola São Francisco de Assis, representados aqui nas figuras de Lucas, Rejane e Janduy, por toda colaboração e incentivo ao trabalho pedagógico, bem como compreensão nos momentos desafiadores.

Aos membros da banca por terem aceitado o convite para colaborar com o processo de enriquecimento deste trabalho. Alessandro Dozena, pela disponibilidade e por suas questões instigantes que me acompanham desde a dissertação. Arilson Xavier, pelas contribuições na qualificação e junto à Rede do Observatório OPPALA. Pedro Rogerio, por gentilmente aceitar contribuir nessa pesquisa e pela sua proximidade significativa com os temas debatidos. Alexandra Oliveira, por todos esses anos de tutoria na pesquisa acadêmica e na vida, por todo acolhimento, amizade e incentivo constante.

Agradecemos as instituições de fomento, ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e a Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pelo financiamento para realização da pesquisa, ao Programa de Pós-graduação em Geografia, e a secretaria da pós-graduação, em especial a Edilene e Erandir, sempre muito solícitos e atenciosos.

*“Presentemente eu posso me
considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço,
me sinto são e salvo e forte
E tenho comigo pensado,
Deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer
no ano passado
Tenho sangrado demais,
tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri,
mas esse ano eu não morro.”
Belchior (1976)¹*

¹ BELCHIOR, Antônio Carlos. Sujeito de sorte. In: BELCHIOR. Alucinação. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado A, faixa 4.

RESUMO

As representações simbólicas que compõem a paisagem patrimonial latino-americana formam um emaranhado com múltiplas peças que compõem a latinidade, foco de interesse desta pesquisa. A partir da leitura da geografia cultural, considerando os conceitos de paisagem (DUNCAN, 2004), memória (RICOEUR, 2007) e identidade (CANCLINI, 2006), busca-se questionar de que forma as dinâmicas patrimoniais formam fluxos paisagísticos da latinidade em curso no Brasil. Porém, para além dos elos identitários estabelecidos no nível das nacionalidades em torno da latinidade, com projeções limitadas, considera-se como foco a regionalidade nordestina, na busca por arranjos que promovam uma translatinidade plural, por meio dos movimentos vanguardistas. Assim, a pesquisa tem como objetivo compreender as representações do patrimônio cultural do Nordeste como arte latino-americana, através da paisagem artística e da translatinidade. Para tanto, a pesquisa utiliza uma abordagem qualitativa e documental, dividindo-se em duas partes: a primeira analisa a dimensão topológica/material, considerando a Fundação Memorial da América Latina - FMAL como “ilha” patrimonial, enquanto equipamento pioneiro no processo de irradiação das identidades latino-americanas no Brasil, refletindo os ideais modernistas. Na segunda parte, buscamos a identificação de um grande arquipélago simbólico intangível de diferentes linguagens que nos ajuda a refletir sobre a *alteridade* (OLIVEIRA, 2015) no imaginário Nordestino, composto por músicos, literatos, teatrólogos, e demais artistas que estão na vanguarda da produção artística. O Nordeste é eminentemente celeiro de interdependência e interação com a ideia de autenticidade brasileira, transbordando-a para o restante do país por meio de movimentos artísticos que contrapõem a identidade hegemônica nacional, como o Movimento Armorial e o Massafeira Livre. Para pensar exemplificações mais locais, escolheu-se: a) O Movimento cultural Massafeira livre no Ceará; b) A influência identitária e musical do Ilê Aiyê na Bahia; c) A multidisciplinaridade do Movimento Armorial Pernambucano. Essa segunda etapa está amparada na linguagem artística diante de uma leitura possível por meio de Bakhtin (1997), tanto no conceito de dialogismo, na condição do sentido de um discurso, como na carnavalização das manifestações culturais, onde é possível refletir acerca de uma estética carnavalesca. E ainda, na própria relação desta linguagem nas abordagens que possibilitam a construção dos elementos da paisagem enquanto texto a ser explorado por meio das

artes (DUNCAN, 2004; COSGROVE, 2012). A busca dessa interrelação ajuda-nos a assimilar construções de latinidade menos artificiais e tradicionalistas, que caminhem na articulação de uma translatinidade plural, diante do potencial nordestino enquanto formador cultural. A necessidade de se pensar essa translatinidade diversificada vem na contramão do que pode ser observado no FMAL: a projeção de uma identidade latina dentro das cristalizações e cotas mínimas representativas, diante da fragilidade no processo de construção desses vínculos identitários.

Palavras-chave: paisagem patrimonial; latinidade; vanguarda; musicalidade; Nordeste; translatinidade.

RESUMEM

Las representaciones simbólicas que conforman el paisaje patrimonial latinoamericano forman una maraña con múltiples piezas que conforman América Latina, el foco de esta investigación. A partir de la lectura de la geografía cultural, considerando los conceptos de paisaje (DUNCAN, 2004), memoria (RICOEUR, 2007) e identidad (CANCLINI, 2006), se busca cuestionar la forma en que la dinámica del patrimonio forma los flujos de paisaje de esta latinidad en curso en el Brasil. Sin embargo, más allá de los vínculos de identidad establecidos a nivel de las nacionalidades en torno a la latinidad, con proyecciones limitadas, el enfoque se centra en la identidad regional del noreste, en la búsqueda de arreglos que promuevan la translatinidad plural a través de los movimientos de vanguardia. Por lo tanto, el principal objetivo de la investigación es entender la latinidad fabricada en Brasil a través de los flujos de paisajes (re)producidos a partir del lenguaje artístico. Para ello, la investigación utiliza un enfoque cualitativo y documental, dividido en dos partes: la primera analiza la dimensión topológica/material, considerando el Fundação Memorial da América Latina - FMAL como una "isla" patrimonial, como equipo pionero en el proceso de irradiación de las identidades latinoamericanas en Brasil, reflejando los ideales modernistas. En la segunda parte, buscamos la identificación de un gran archipiélago intangible simbólico de diferentes lenguajes que nos ayude a reflexionar sobre la alteridad en el imaginario nordestino, compuesto por músicos, literatos, teatrólogos y otros artistas que están a la vanguardia de la producción artística. La elección del Noreste se debe precisamente a que no es una frontera topológica con la latinidad nacional. Sin embargo, es eminentemente un granero de interdependencia e interacción con la idea de la autenticidad brasileña, desbordándola al resto del país a través de movimientos artísticos que se oponen a la identidad hegemónica nacional, como el Movimento Armorial y la Feria de la Masa Libre. Para pensar en ejemplos más locales, se eligió: a) O Movimento cultural Massafeira livre no Ceará; b) A influência identitária e musical do Ilê Aiyê na Bahia; c) A multidisciplinaridade do Movimento Armorial Pernambucano. Esta segunda etapa se apoya en el lenguaje artístico ante una posible lectura a través de Bakhtin (1997), tanto en el concepto de diálogo, en la condición de sentido de un discurso, como en la carnavalización de las manifestaciones culturales, donde es posible reflexionar sobre un carnaval estético y también en la propia relación de este lenguaje en los planteamientos que permiten la

construcción de elementos paisajísticos como texto a explorar a través de las artes (DUNCAN, 2004; COSGROVE, 2012). La búsqueda de esta interrelación nos ayuda a asimilar construcciones latinas menos artificiales y tradicionalistas que caminan en la articulación de una translatinidad plural, frente al potencial del noreste como formador cultural. La necesidad de pensar en esta diversa traducibilidad viene en la dirección opuesta a lo que se puede observar en el FMAL: la proyección de una identidad latina dentro de las cristalizaciones y cuotas mínimas representativas, ante la fragilidad en el proceso de construcción de estos vínculos de identidad.

Palabras-clave: paisaje patrimonial; latinidad; vanguardia; musicalidade; Nordeste; translatinidad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diagrama metodológico.....	31
Figura 2 - Diagrama teórico-metodológico da pesquisa.....	32
Figura 3 - A Mão da América no Memorial da América Latina.....	48
Figura 4 - Nossa Senhora de Copacabana.....	50
Figura 5 - Exposição Brasil Brasileiro – FMAL.....	53
Figura 6 - Exposição Brasil Brasileiro – FMAL.....	54
Figura 7 - Tecido do Carnaval de 1994: uma nação africana chamada Bahia....	58
Figura 8 - Identidade Visual Ilê Aiyê: Perfil Azeviche.....	59
Figura 9 - Tecido do Carnaval de 2014: Do Ilê Axé Jitolu para o Mundo Ah se não fosse o Ilê Aiyê.....	60
Figura 10 - Album Ilê Aiyê Canto Negro III - 1996.....	62
Figura 11 - Tecido do Carnaval de 1995.....	63
Figura 12 - Mosaico com as capas dos álbuns lançados pelo Quinteto Armorial.	70
Figura 13 - Elementos da iconografia típica presente em xilogravuras.....	73
Figura 14 - Xilogravura armorial com elementos de simetria.....	74
Figura 15 - Cartaz de divulgação do Massafeira Livre de 1979.....	79
Figura 16 - Capa do disco duplo Massafeira.....	79
Figura 17 - Cartaz de divulgação do ManiFesta! Festival das artes.....	93
Figura 18 - Cartaz de divulgação do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.....	95
Figura 19 - Mapa dos Polos do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.....	96
Figura 20 - Cartaz de divulgação do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.....	97
Figura 21 - Arquibancadas dos desfiles da Avenida Domingos Olímpio.....	98
Figura 22 - Concentração dos desfiles na Avenida Domingos Olímpio.....	99
Figura 23 - Mapa conceitual dos elementos da pesquisa.....	108

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACFBB	Associação Cultural Folclórica Bolívia Brasil
CEM	Centro de Estudos Migratórios
CPMM	Centro Pastoral e de Mediação dos Migrantes
FMAL	Fundação Memorial da América Latina
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
PEP	Projeto de Extensão Pedagógica
SECULTFOR	Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza
TJA	Teatro José de Alencar

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	Demarcação teórico-metodológica: entre memoriais e movimentos.....	24
2	PAISAGEM, LINGUAGEM E SIGNOS DA LATINIDADE: LIMITES E CRONOTOPIAS DO MODELO MEMORIAL.....	36
2.1	Intertextualidade e dialogismo Bakhtiniano nas linguagens artísticas.....	38
2.2	A composição da paisagem a partir da linguagem.....	42
2.3	Rastros iniciais no Memorial da América Latina.....	46
3	A ILHA FMAL E O ARQUIPÉLAGO DA ARTE DE VANGUARDA (BRASIL E NORDESTE)	55
3.1	A influência do Ilê Aiyê nas remodelações festivas carnavalescas.....	55
3.2	O Movimento Armorial e os símbolos da latinidade medieval e cabocla....	66
4	MASSAFEIRA POÉTICA E TRANSLATINIDADE.....	76
4.1	Latinidade em processo: produção artística de Belchior.....	86
4.2	Terral: a produção multifacetada de Ednardo.....	89
4.3	Reverberações multiartísticas do movimento cultural Massafeira.....	82
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: PAISAGEM PATRIMONIAL E TRANSLATINIDADE.....	103
	REFERÊNCIAS	110
	ANEXO A – LISTA DOS ARTISTAS E GRUPOS INSCRITOS NO MASSAFEIRA LIVRE DE 979.....	118
	ANEXO B – LANÇAMENTO DO ALBUM E LIVRO MASSAFEIRA 30 ANOS..	120
	ANEXO C – 30 ANOS EM MOVIMENTO.....	121
	ANEXO D – FUTURO E MEMORIA MASSAFEIRA 30 ANOS.....	122
	ANEXO E – EXPOSIÇÃO CELEBRA LEGADO DE ARIANO SUASSUNA E 50 ANOS DO MOVIMENTO ARMORIAL.....	123
	ANEXO F – CATÁLOGO DA MOSTRA MOVIMENTO ARMORIAL 50 ANOS	124
	ANEXO G – CATÁLOGO DA OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ / ITAÚ CULTURAL...	125

ANEXO H – FESTA JULINA NO MEMORIAL DA AMERICA LATINA.....	126
ANEXO I – REVISTA NOSSA AMERICA, FMAL, N.0.....	127
ANEXO J – REVISTA NOSSA AMERICA, FMAL, 1991.....	128

1. INTRODUÇÃO

A condição duplamente periférica de Antônio Carlos Belchior, enquanto latino e nordestino, fez de sua obra artística espaço privilegiado para expressar suas impressões sobre esse mundo marginal latino-americano. A regionalidade do poeta lhe impunha amarras dentro de uma realidade limitadora e esmagadora da condição social vivida, da imagem projetada de um nordeste árido tanto nos elementos naturais como nas ideias, o que falsamente dava a impressão da necessidade de beber constantemente das ideias culturais modernas projetadas nacionalmente. Entretanto, bem como Ana Maria Bahiana (1980) constata, os cearenses não gostam de determinismos geográficos. As amarras territoriais não foram suficientes para “envernizar seu folclore” (Medeiros, 2017), pelo contrário, foram força motriz no fazer pensar que, para além de um rapaz sertanejo, “*paraíba*” ou brasileiro, existia também sua identidade como “apenas um rapaz latino americano”, com suas questões identitárias, suas críticas ao mundo globalizado e sua desconstrução do pensamento universal limitante.

Ciente de sua condição socioespacial, o artista, poeta e compositor deixa claro que não precisa “afetar nenhuma nordestinidade, nenhuma brasilidade, nenhuma cearensidade, porque isso já é natural em mim. A minha preocupação é justamente ver e pegar os elementos que estão aí a disposição dos criadores, artistas, e trabalhar com isso” (Medeiros, 2017). Pensar essa concepção abre possibilidade de nos entendermos enquanto latino-americanos, pois mesmo diante da nossa condição latina expressa na paisagem em diferentes aspectos, ainda há uma dificuldade em apropriar-se dessas identidades. Essa latinidade está expressa em elementos como o idioma, a religiosidade, a musicalidade afro-latina, os símbolos dos povos originários, os elementos presentes nos carnavais da América Latina, como as fantasias, os carros alegóricos, e vários outros elementos que podem ser explorados enquanto elementos latinos. Porém, as delimitações e regionalizações são fatores limitantes, à medida que são realizados sempre reforços em nome de uma identidade nacional, ou regionalizada, seja na música, nas artes, buscando uma ideia de originalidade ou tradicionalismo que legitime o patrimônio enquanto brasileiro. Entretanto, essas identidades não são excludentes, e sim complementares.

Essa pluralidade identitária e inspiradora, rica em seu processo cultural, vai

contra as ideias amplamente difundidas de signos que demarquem socioespacialmente não apenas o que se é, mas o que se deve ser. Belchior, inclusive, canta que "*Por força deste destino / um tango argentino / me vai bem melhor que um blues*"² e "*Minha mocidade / Com diploma de sofrer / De outra Universidade / Minha fala nordestina / Quero esquecer o francês*"³.

Este complexo processo, sobretudo no contexto da produção artística, midiática e cultural, encontra-se com uma realidade de nacionalidades fragilizadas, na busca de autoafirmação, seja em decorrência dos movimentos de independência de cada país que compõe a América Latina, ou nas projeções e congelamentos feitos por generalizações, na busca de produzir marcadores identitários que expressem claramente suas vinculações. Diante disso, essas representações simbólicas passam a se modificar diante desse contexto cultural de reelaborações, que também compõem a própria dinâmica do patrimônio cultural.

Esse processo de produção das representações simbólicas, permeado pela memória/vivência/identidade, pode ser visualizado não apenas na obra de Belchior, mas nas múltiplas demarcações tanto em elementos concretos (como museus, centros de cultura ou monumentos) como nos imateriais (festas, ritos, celebrações, dentre outros) presentes na América Latina. Tal dimensão, materializada nas localidades e em diferentes escalas, ganha visibilidade à medida que as reflexões revelam a importância da associação dos acontecimentos a lugares de referência; como um apoio à memória que falha ou como uma luta contra o esquecimento (Ricoeur, 2007). Quando essa produção está associada a projeções amplas de ideias de cultura ou identidade, nos moldes da modernidade, esse apoio material/imaterial passa a ser amplo, reproduzido largamente nas escalas nacionais. Entretanto, quando estes arranjos possuem relações mais complexas e fluidas, dinâmica essa própria do patrimônio imaterial, a visualização desses símbolos na paisagem passa a ser mais escassa. A escassez não está colocada no campo da produção, pois esta é eminentemente frutífera, e sim na dificuldade em compreender que a identidade regional não exclui necessariamente uma identidade nacional, ou continental. A exemplo disso, está a crítica de Ariano Suassuna a produção artística musical

² BELCHIOR, Antônio Carlos. A palo seco. In: BELCHIOR. Alucinação. São Paulo: PolyGram, 1976. Lado B, faixa 3.

³ BELCHIOR, Antônio Carlos. Tudo outra vez. In: BELCHIOR. Era uma vez um homem e o seu tempo. Rio de Janeiro: Warner, 1979. Lado A, faixa 5.

massificada, seguindo a lógica do mercado na década de 70, tendo como iniciativa contrária a busca por uma produção que tivesse como base as raízes da cultura popular do Nordeste, região brasileira que não tinha tanto espaço midiático do ponto de vista cultural.

Compreender essas relações identitárias, midiáticas, e esse jogo simbólico que envolvem esses processos artísticos é desafiador, especialmente ao adentrarmos nas representações simbólicas que compõem a América Latina. Diante da multiplicidade de peças que constituem um complexo quebra-cabeça gerido como a latinidade, dá-se o centro de valores paisagísticos deste estudo; uma geografia do patrimônio, na qual buscamos nos debruçar. A paisagem dessa latinidade está recheada de elementos que tentam demarcar as raízes identitárias, seja nas nacionalidades ou regionalidades, o que contribui no aumento dos elementos patrimoniais, nas diversas formas indicadas anteriormente.

Quental (2012) compreende que definir a América Latina é complexo, pois a mesma é “uma construção semântica com implicações políticas, econômicas, epistêmicas e éticas que surgiu e se impôs, em detrimento de conceitualizações e denominações originárias deste mesmo continente” (2012, p. 53). Nesse sentido, o autor argumenta que o conceito de América Latina foi utilizado estrategicamente como demarcador da perpetuação do modelo de civilização europeu implantado no continente, que reproduzia as exclusões dos povos e culturas que estavam a margem no processo de colonizador. Mignolo (2003) explicita que o termo “Latina” foi utilizado pelos intelectuais e políticos franceses como uma maneira de delimitar as fronteiras simbólicas entre os povos anglo-saxônicos e latinos tanto na Europa como na França.

Essa noção de América Latina também implica no que seria essa latinidade, entendida por nós como demonstrador dos demarcadores culturais desses povos, tradições festivas, religiosas, linguísticas, dentre outros aspectos. Entretanto,

“latinidade” não foi e não é capaz de representar a diversidade de povos que compõem o continente, mas, pelo contrário, reproduziu e reproduz a colonialidade do poder no âmbito interno dos países latino-americanos que se formaram a partir das independências do século XIX (Quental, 2012, p.71)

A discussão de tais representações demandam também um olhar sobre os estudos que abordam a integração cultural latino-americana. Tal empenho não é recente, pois envolvem questões desde o campo político até o educacional. As extrapolações dessas reflexões através da abordagem cultural em Geografia,

explorada por Claval (1999) enquanto uma reflexão sobre o espaço do homem a partir da cultura e seus elementos é considerada como base dessa pesquisa, pensando também a paisagem enquanto uma das matrizes da cultura, como propõe o autor. Portanto, a abordagem contribui na experimentação dos elementos patrimoniais e artísticos constitutivos da latinidade e da paisagem simbólica latino-americana no Brasil, promotora de alteridades, à medida que reelabora e produz manifestações artísticas que dialogam com as influências nacionais e regionais.

Se faz necessário questionar de que forma se estabelecem as dinâmicas patrimoniais e como estas formam fluxos paisagísticos dessa latinidade em curso no Brasil, bem como pensar em como estabelecer um elo no nível das nacionalidades em torno da latinidade sem desconsiderar as regionalidades. Seria possível refletir sobre uma paisagem patrimonial artística considerando a mobilidade, assim como Hiernaux, (2006), para além das limitações espaço-temporais? Os questionamentos, bem como os possíveis caminhos traçados, podem dar vazão a um patrimônio fluido, que se transmuta ultrapassando as cristalizações, formando emaranhados que se fundem, forjando múltiplas representações. Essa fluidez do patrimônio, explorada por Turgeon (2014), caracteriza-se dentro de um processo relacional como plural e dinâmico, tendo assim vários significados que podem mudar de direção com o tempo, bem como podem ser compartilhados por vários grupos.

As indagações são disparadores que nos instigam a apreender os desdobramentos e implicações da latinidade diante da especulação de sua fabricação no Brasil, no sentido de uma artificialidade, pois não se efetiva na prática, sendo visualizadas apenas em ações político-culturais estabelecidas de forma restrita e reduzida. Essa cota mínima que abrange as ações voltadas a latinidade no Brasil impossibilita uma integração que rompa barreiras econômicas em direção a uma integração cultural. Isso pode ser visto nas comemorações de independência dos países latino-americanos; na reprodução de festividades culturais e religiosas como rememoração das origens dos migrantes; na musealização de obras e produções consideradas como patrimônio das diferentes latinidades; na criação de instituições que abarquem a participação de países vizinhos, como o Mercosul Cultural, capaz de reunir ministros da cultura e de outras instâncias dos países que formam o Mercosul; além de outras iniciativas institucionais voltadas a colaborações econômicas.

A constituição dessa latinidade evoca, além de ações político-culturais, um território que também possui em seu processo de formação enfrentamentos que

modelaram sua construção histórica, econômica e populacional como um todo. A latinidade forma um fluxo de identidades, que compõe para além da ideia de estado nação a vinculação de outros grupos sociais. Porém, a demarcação das nacionalidades, em certa medida, limitou esse potencial de projeção nos congelamentos feitos por generalizações, na busca de produzir marcadores identitários que expressem claramente suas vinculações. No entanto, as novas articulações, evidenciadas por Canclini (2006) nos processos de mestiçagem, sincretismo ou hibridação, proporcionou novos contatos com povos para além da cultura latino-americana a partir do processo de globalização, o que traz alterações e novas dinâmicas aos traços culturais dessa latinidade. À vista disso, a regionalidade latina não é condensável na escala do nacional, ela é transnacional. Isso porque ao dialogar com as raízes afro-brasileiros, indígenas, sertanejas, e caboclas também negocia, reinventa e produz novos sentidos não apenas internos a sua cultura, projetando e dialogando com as influências da modernidade.

A busca pela compreensão dessa latinidade envolve as discussões em torno da necessidade de um projeto de integração entre os países da América Latina, diante dos prejuízos históricos deixados no processo de colonização. Tal integração seria o fator vital para seu desenvolvimento enquanto nação (Memorial da América Latina, 1990), promovendo ações no campo político com intenção de unificações por meio da criação de blocos regionais, espelhando-se nos movimentos de integração da União Europeia, que se consolidou frente ao novo contexto político, econômico e cultural das nações. Entretanto, as ações que perpassavam as questões culturais ficaram em segundo plano, e não se deram efetivamente na prática, seja pelos impedimentos da língua, pelas diferenciações no processo de colonização espanhola e portuguesa, ou pelo próprio esforço em demarcar as nacionalidades, em decorrência dos processos de independência de cada país.

Sobre essa relação estabelecidas pelos países para seu desenvolvimento social, Sousa (2012) conjecturou que quanto maior fosse a inserção subordinada da América Latina, no contexto da economia mundial, menores seriam suas possibilidades de integração. Isso fortalece a ideia de que as independências que ocorreram, em certa medida, geraram novas dependências internas e externas diante das desigualdades sociais; o que fragilizou uma unificação no âmbito das questões econômicas e políticas, avançando pouco à esfera cultural e educacional.

Lemos (2006), refletindo sobre a identificação do latino-americano, chama atenção para essa condição socioespacial comum no processo de formação civilizatória da América Latina, bem como Darcy Ribeiro (2010). Ao questionar os fatores de diversificação e unificação da América Latina, o autor afirma que:

o motor de integração que operou, e ainda opera na América Latina, forjando sua uniformidade cultural e prometendo concretizar amanhã sua unidade sociopolítica e econômica, reside no fato de sermos o produto de um mesmo processo civilizatório (...) Frente a esta unidade essencial do processo civilizatório e de seus agentes históricos - os ibéricos -, as outras matrizes aparecem como fatores de diferenciação. (Ribeiro, 2010, p 43)

Essa influência das questões socioespaciais e econômicas tem como um ponto interessante a convivência alternada das homogeneizações ibéricas com as particularidades dos povos indígenas e afrodescendentes. A língua, por exemplo, será um desses elementos fruto do processo de homogeneização/diferenciação. A predominância do espanhol em vários países da América Latina em contraponto ao português adotado no Brasil é uma das singularidades usadas para justificar a dificuldade dos brasileiros em identificarem-se como latino-americanos.

Na conformação dessa América Latina diversa e plural, o Brasil possui maior unidade territorial, e conseqüentemente uma articulação político-econômica fortalecida no seu protagonismo nas negociações com seus países vizinhos. Isso é reafirmado na década de 80 na nova constituição, onde o Brasil deixa registrado seu interesse e compromisso em estreitar laços com os demais países latino-americanos (Martins, 2016). Daí a necessidade de refletir sobre as negociações simbólicas no nível cultural promovidas para uma integração para além da colaboração econômica, buscando também o reconhecimento da cultura e das manifestações latino-americanas.

Esse reconhecimento, a princípio, é condensado em representações nacionais a partir de equipamentos culturais como a Fundação Memorial da América Latina (FMAL), localizado em São Paulo, enquanto espaço privilegiado para promoção e identificação da latinidade. Dessa forma, convém questionar onde estão os demais centros de promoção da latinidade nas demais regiões brasileiras? A resposta poderia se encontrada nos centros de cultura popular emergentes no Nordeste, por exemplo, como no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura do Ceará, ou na Casa de Cultura de Pernambuco. Entretanto, esses espaços condensam uma produção cultural popular, o que estaria fora das representações nacionais, midiáticas, semióticas da latinidade

mais ampla. Produção *envernizada* ou *elitizada* de uma leitura da modernidade.

Nesse sentido, encontraremos um vazio topológico quanto aos espaços que promovam essa latinidade moderna, condensada na escala de uma projeção daquilo que deve ser consumido nacionalmente; ou mesmo pela demarcação de símbolos ou festividades restritas às nacionalidades específicas da América Latina. Porém, do ponto de vista da cultura popular diversificada e dos processos de produção artísticas, encontraremos uma série de criações representativas de latinidades pulsantes, porém não denominadas pela adjetivação direta do termo “latino”. Podemos visualizar isso na produção musical, com o Massafeira Livre no Ceará, no qual nos debruçaremos adiante; na produção musical de Belchior e Ednardo; nas múltiplas influências sonoras que constituem o movimento Mangubeat no Recife; na produção artística de Antônio Nobrega; nas festividades que estão presentes no carnaval, como os Maracatus e Afoxés, que trazem seus elementos caboclos, afro-brasileiros e ibéricos; na valorização da arte popular nordestina do Movimento Armorial. Os caminhos são amplamente extensos e fecundos nesse sentido.

Quanto mais fortalecemos práticas dentro de padrões espaciais que supervalorizam as áreas com maior desenvolvimento econômico como centros culturais de referência em detrimento das demais áreas, bem como elegermos equipamentos de referência como principais agenciadores desse patrimônio latino, menos daremos visibilidade as iniciativas individuais/coletivas de grupos, manifestações, e demais expressões festivas populares amplamente difundidas, que “fazem latinidade”, mas não são assim nomeadas, pois estão cristalizadas em outras definições impostas hegemonicamente.

Promover um patrimônio latino condicionado apenas a símbolos ou festividades ligadas diretamente aos grupos migrantes, como na FMAL, não fortalece os vínculos de reconhecimento e patrimonialização dessas manifestações, considerando as identificações de alteridade para com os outros grupos e sujeitos (no caso, com a brasilidade). Quando isso não é estabelecido, a manifestação ganha um caráter de espetáculo para que o outro seja expectador, mas não necessariamente se identifique. Isso também reforça a ideia de “fabricação”, na medida que nos comportamos como expectadores da latinidade das outras nacionalidades, sem nos incluirmos enquanto pertencentes a mesma. Sá Barreto (2012) considera que a brasilidade pode ser classificada de duas maneiras, como instrumento de reconhecimento e como dispositivo de subjetividade, e em ambas, “não funciona

simplesmente como um referencial de costumes, hábitos e formas linguísticas compartilhadas, mas como uma ferramenta de produção”, (2012, p. 21). Inicialmente, essa ferramenta está voltada para o desenvolvimento do projeto de modernidade brasileiro, mas que se estende até hoje dentro das negociações simbólicas e culturais.

O processo de globalização também contribuiu para que ocorresse no Brasil uma “latinidade criada/fabricada”, frente as suas fortes ligações comerciais e político-culturais com países que estão fora da América Latina. Isso fez com que além de traços de uma “latinidade”, o Brasil também ganhasse “africanidades”, fortalecendo uma nação afro-ameríndia que tem na atualidade influências das identidades modernas, caminhando então para um processo de translatinidade. Evocar a translatinidade nos permite pensar composições plurais e multifacetadas, que permitem extrapolar os ideais modernistas de uma latinidade idealizada e limitante, diante da heterogeneidade que se apresenta não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina.

Quando atribuímos essa representação cultural apenas a eventos pontuais distribuídos nos calendários festivos do Brasil, deixamos de nos apropriar dos demais mecanismos de demarcação identitária, como por exemplo a linguagem. O campo topológico pode apresentar vazios institucionais. Porém, o campo simbólico está repleto de latinidades, nomeadas das mais diferentes formas, seja nas composições musicais ou na construção de visualidades carnavalescas, pois a cultura não é condensável em cristalizações, sejam elas regionais, nacionais ou continental, e as expressões artísticas de certo modo extrapolam os enraizamentos a partir do seu processo de bricolagem. Portanto, as reinvenções das múltiplas representações de latinidade e nordestinidade ultrapassam as delimitações e definições por meio das artes. Diante disso, o trabalho tem como objetivo geral compreender as representações do patrimônio cultural do Nordeste como arte latino-americana, através da paisagem artística e da translatinidade. Os objetivos específicos são:

- a) Entender os fluxos do patrimônio imaterial nas representações da Fundação Memorial da América Latina;
- b) Analisar como o fortalecimento das identidades nacionais e o processo de globalização contribuíram para uma latinidade criada/fabricada no Brasil;
- c) Explorar as representações artísticas de vanguardas nordestinas e outras representações populares latinas como promotoras da translatinidade;

- d) Discutir como estratégias simbólicas do Movimento Massafeira Livre, em particular colaboram ou colaborariam na promoção de uma translatinidade.

O trabalho está dividido em cinco capítulos, onde inicialmente discutimos nessa introdução as questões norteadoras da pesquisa, os demarcadores, recortes temáticos, problematizações, objetivos e caminhos teórico-metodológicos traçados para desenvolvimento deste trabalho.

O segundo capítulo, "*Paisagem, linguagem e signos da latinidade: limites e cronotopias do Modelo Memorial*", possui um enfoque teórico ao discutir os conceitos que são suporte a pesquisa, abordando inicialmente a contribuição do dialogismo de na Bakhtin (1997) interpretação e compreensão do mundo a partir das linguagens, em suas diferentes expressões. Além disso, traz construção e leitura da paisagem a partir da cultura e do patrimônio, dando ênfase a dimensão imaterial e aos hibridismos culturais. Por último, traz os primeiros rastros de campo no FMAL e demais equipamentos balizadores do patrimônio latino institucionalizado.

O terceiro capítulo, "*A ilha FMAL e o arquipélago da arte de vanguarda (Brasil e Nordeste)*", coloca-se em perspectiva as limitações de se projetar latinidades institucionalizadas, fomentando a dualidade Ilha FMAL x Arquipélago da arte de vanguarda. Problematizamos as representações do Bloco Ile Aiyê e do Movimento Armorial como vanguardas que associam elementos culturais que dialogam com as identidades locais e globais, rompendo com a projeção endógena limitante. A partir do Ile Aiyê, vemos a contribuição do espetáculo rítmico musical para remodelação do carnaval de Salvador, visibilizando as narrativas simbólicas das identidades afro-brasileiras ressignificadas nas práticas culturais. No Movimento Armorial, visualizamos a projeção do Sertão nordestino e de suas influências sertanejas/caboclas, a partir de Ariano Suassuna, perpassando as mais diversas linguagens, desde as artes plásticas, teatro, literatura, a música, dança, e toda forma que fosse possível expressar simbolicamente as raízes que nordestinas, trazendo um olhar para a cultura de dentro, como uma busca por autorreconhecimento.

O quarto capítulo, "*Massafeira poética e translatinidade*", aborda a produção musical de Ednardo e Belchior como artistas importantes no processo de projeção das *cearensidades e nordestinidades* em diálogo com uma projeção mais continental da compreensão periférica de cidadãos latino-americanos, e as problemáticas e impactos gerados a partir de suas produções. Além disso, resgata o

Festival Massafeira livre, produzido na década de setenta no Teatro José de Alencar, na cidade de Fortaleza – CE. O Movimento tem seu potencial artístico demarcado na projeção de produções artísticas que abrangem múltiplas linguagens, dialogando com as identidades regionais e nacionais, além de contrapor a lógica das produções hegemônicas do eixo sudeste.

O último capítulo, “*Considerações finais: paisagem patrimonial e translatinidade*” nos aponta possibilidades de compreensão do que seria essa translatinidade a partir dos recortes explorados, além de dialogar com o conceito de *Mestiçagem* como sobreposição importante no entendimento da multiplicação da produção cultural a partir da recriação, ressignificação e reelaboração do patrimônio cultural, projetando paisagens culturais artísticas.

1.1 Demarcação teórico-metodológica: entre memoriais e movimentos

O desenvolvimento da pesquisa, de caráter qualitativo, tem seu caminho metodológico/procedimental a partir da pesquisa documental. É importante considerarmos que os documentos nos auxiliam na compreensão e análise do contexto recortado na pesquisa, nos fornecendo possibilidades de interpretações, diálogos e interseções a partir dos vestígios encontrados. Do mesmo modo, destacamos que a análise de documentos extrapola a investigação apenas de textos, documentos ou fontes escritas. A mesma também se dá por meio da análise de imagens, produções musicais, cartazes, programações de eventos, transmissões online, que são acionados e colocados em diálogo em diferentes momentos ao longo das discussões dos capítulos. Tais fontes não são tratadas como evidências absolutas, e sim como formas de dialogar, seja na interpretação direta, ou no cruzamento de fontes utilizadas.

Inicialmente, os focos investigativos estão divididos em duas partes. A primeira analisa a dimensão topológica/material, considerando a FMAL como “ilha” patrimonial, enquanto equipamento pioneiro no processo de irradiação das identidades latino-americanas no Brasil. Na segunda parte, buscamos a identificação de um grande arquipélago simbólico intangível de diferentes linguagens que nos ajuda a refletir sobre a *alteridentidade* (Oliveira, 2015) no imaginário Nordestino, composto por músicos, literatos, teatrólogos, e demais artistas que estão na vanguarda da produção artística. Esse arquipélago é composto por três movimentos: a) Movimento

cultural Massafeira – CE; b) Ilê Aiyê – BA; c) Movimento Armorial – PE. Os elementos e aspectos destacados em cada um deles será melhor explicitado posteriormente.

A partir dessa delimitação, desenvolvemos diferentes etapas e frentes de análise para construção da pesquisa: I – Relatos Jornalísticos, II – Entrevistas, III – Estética visual, IV – Produção musical, V – Trabalhos de campo e transmissões online; VI – Mapas conceituais.

No ponto I - Relatos jornalísticos, buscamos notícias nas mídias digitais, revistas e jornais impressos que nos auxiliasse no entendimento dos recortes escolhidos, como os sites do FMAL, da Prefeitura Municipal de Fortaleza, os Jornais Digitais locais O Povo e Diário do Nordeste, as edições das revistas Nossa América (FMAL) e Travessia (Centro de Estudos Migratórios - SP), dentre outros. Aqui, o foco se deu principalmente em eventos comemorativos, iniciativas culturais, exposições, políticas públicas, e demais atividades que evidenciassem a projeção cultural midiática e a forma como tais festividades/movimentos eram retratadas.

No ponto II – Entrevistas, foram analisadas as entrevistas jornalísticas em meio digital dos artistas Ednardo e Belchior, bem como em meio radiofônico; os depoimentos compilados dos participantes do Massafeira Livre, publicados em meio impresso a partir de uma edição comemorativa do evento; as entrevistas com Secretário de Cultura de Fortaleza e Pesquisadores durante as transmissões ao vivo do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.

No III – Estética visual, os materiais como capas de discos, panfletos, materiais de divulgação, cartazes em mídia digital, dentre outras imagens foram analisadas, na busca de compreender como as imagens estavam conectadas com esse imaginário patrimonial dos símbolos da latinidade, bem como os sentidos atribuídos. No IV – Produção musical, algumas músicas foram utilizadas como fragmentos de discursos e formas de visualizar elementos identitários que dialogavam com os conceitos trabalhados. Em V – Mapas conceituais, a construção de diagramas síntese nas diferentes partes da pesquisa, que colabore na compreensão tanto da metodologia como dos conceitos utilizados.

No VI – Trabalhos de campo e transmissões online, foram vivenciados dois momentos diferentes. O primeiro momento envolve o trabalho de campo na cidade de São Paulo, junto a FMAL, a Biblioteca Latino-Americana, o Centro de Estudos Migratórios, e o Centro Pastoral e de Mediação dos Migrantes. Aqui, se fez importante principalmente o acesso a materiais bibliográficos e contatos com as instituições que

forneceram informações para a pesquisa. O segundo momento se dá no acompanhamento em campo do Ciclo Carnavalesco 2023, o qual está organizado com a temática de homenagem ao Massafeira Livre, com visitas tanto na programação do pré-carnaval como no carnaval, e acompanhamento das transmissões dos desfiles pelos canais oficiais da Prefeitura de Fortaleza. As etapas brevemente descritas culminam na construção da redação e análises que seguem ao longo do trabalho.

Para compreensão dos objetivos delineados em busca de uma viabilidade metodológica de estudo, é necessário inicialmente entender o papel material/moderno do FMAL, enquanto contraponto ao patrimônio cultural do Nordeste como arte latino-americana. No contexto colocado por Martins (2016), o FMAL constitui-se como centro de cultura polivalente, onde há uma preocupação com a representação da memória e da identidade latino-americana, onde se celebra principalmente a memória das classes subalternas, considerando as classes populares como coluna vertebral da conquista e formação dos povos da América Latina (Ribeiro, 1990).

Para Darcy Ribeiro (1990), o espaço se constitui como referência aos povos brasileiros no auxílio do entendimento dessa latinidade por meio da arte e da educação. Na Praça Cívica da FMAL está a escultura “Mão”, também projetada por Oscar Niemeyer. Esta tem em seu centro esculpido o mapa da América latina, pintado em vermelho, quase como uma lembrança não apenas da cultura, memória e da identidade latino-americana, como afirmou Darcy Ribeiro, mais do valor cobrado para conformação desses povos. Em contrapartida, a FMAL registra ao apresentar as obras de arte que a escultura é como lembrança de que a mão se encontra aberta e estendida aos *pueblo hermanos*. Ainda acerca da projeção do espaço, as opiniões quanto a sua proposição divergem, pois outros autores entendem a construção do espaço como estratégia para o planejamento urbano, pois:

a construção e o tombamento do Memorial da América Latina nos faz pensar sobre sua relação com a mercantilização da cultura no espaço urbano, cuja ação de valorização está ligada diretamente a empreendimentos financeiros como o mercado imobiliário e turístico. (Martins, 2016, p. 92)

Tal reflexão evidencia o grande investimento para reabilitação de áreas onde há um interesse cultural na sua revitalização para que sua degradação seja contornada, o que traz à tona uma relação conflituosa que se dá tanto na dinâmica do espaço urbano como também na promoção das lutas dos povos latino-americanos, e não apenas das elites políticas-econômicas (Martins, 2016). Para além desse

processo de apropriação do equipamento cultural como centro agregador e promotor de sociabilidades latino-americanas, ocorrem também os processos de reafirmação das identidades culturais, onde podemos ver a capacidade do patrimônio imaterial enquanto “uma poderosa forma de mostrar e de afirmar a existência de grupos” (Turgeon, 2014, p. 73).

Apesar da representatividade cultural da FMAL, no bairro da Barra Funda, São Paulo (SP) - lugar de intenso fluxo migratório de diferentes origens nacionais - é necessário considerar seu alcance enquanto projeção nacional da latinidade. Isso porque quando estendemos a reflexão para o nível regional (intraestadual), fica evidente as limitações culturais, diante da diversidade sociocultural territorial do país, o que restringe irradiação político-cultural de seu projeto. Porém, isso se torna ainda mais rarefeito na ausência de iniciativas semelhantes, seja ela com o espelhamento de um espaço concreto, ou mesmo no incentivo de ações não necessariamente ligadas a espaços específicos. Tal problemática, ligada a tantas outras correlacionadas ao âmbito nordestino, sugere inicialmente que essa projeção intercultural latina, na prática não se realiza, pois o teor elitista de indicadores de uma cultura latina se mantém, em detrimento de uma latinidade popular emergente das regionalidades recriadoras, que aqui são nomeadas pela ideia de *translatinidade*.

Retomando essa questão da diversidade e extensão cultural/territorial brasileira, é necessária atenção sobre um outro ponto chave, que seria a regionalização dos estados federativo, definidas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. Assim como nos países pertencentes a regionalização continental da América Latina, as regiões brasileiras também apresentam mesclas culturais, variedades linguísticas, hibridismos que se subdividem cada vez mais em diferentes níveis, na busca de demarcar símbolos que definem cada uma delas e, portanto, as tornarem autênticas. Quando pensamos na interseção dessas regiões (continental e nacional) e nas conexões culturais entre o Brasil e os países fronteiriços, encontramos visualmente de forma mais rápida as marcas das práticas culturais que unificam esses povos enquanto latinos, além de brasileiros, argentinos, colombianos. Quanto mais distante da fronteira, menos evidente se mostram essas expressões de uma latinidade pulsante, seja pela sonoridade ou pelas manifestações festivas. Portanto, nos questionamos até que ponto atribuímos latinidade a estereótipos visuais e sonoros, pela própria demarcação gerada pelo processo de um consumo cultural na lógica mercadológica, a qual elege símbolos e os reproduzem como marcas únicas de

determinados lugares/nacionalidades. Na ausência desses elementos, ainda há latinidade pulsante? Por que não visualizamos como tal? São questionamentos inquietantes, dando margem para uma cadeia de investigações aqui iniciadas.

Pensando nesse processo de projeção das latinidades em outras escalas, diante do exercício anterior com o FMAL na cidade de São Paulo, estendemos a reflexão na tentativa de pensar nas relações estabelecidas também nos níveis intranacionais, as quais estão igualmente sob influência da globalização e da modernidade. No Brasil, isso molda diretamente as representações emitidas por cada uma das regiões brasileiras. Dentre estas, a mais demarcada como endógena, diante de sua representação cultural diretamente ligada ao imaginário natural da região, é o Nordeste. A região constitui historicamente toda sua organização política, econômica, social e cultural dentro dos limites condensados da representação hegemônica de pobreza e enfrentamento as adversidades.

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (Albuquerque Júnior, 2011, p. 79)

Albuquerque Junior (2011) argumenta sobre a invenção do Nordeste não apenas do ponto de vista das regionalizações institucionais, mas também dos discursos oficiais, dos interesses políticos, dos relatos literários, por isso a reafirmação dessa região no fragmento acima. Além disso, o autor argumenta que o Modernismo considerou “os elementos regionais como signos a serem arquivados para poder posteriormente rearrumá-los numa nova imagem, em um novo texto para o país. Uma centralização de sentidos” (2011, p. 69).

Nesse sentido, é importante a compreensão do conceito de região na perspectiva cultural formulada por Corrêa (2008), ao definir que “regiões culturais são áreas [...] identificadas com base na combinação de traços culturais, materiais e não materiais que tendem a originar uma paisagem cultural”. (2008, p. 12). Além de fortalecer o potencial da investigação do ponto de vista da paisagem cultural, destaca também as contradições vivenciadas, à medida que se constituem como áreas que são “apropriadas, vivenciadas e por vezes disputadas. Apresentam diversos geossímbolos, fixos, que por serem dotados de significados identitários, fortalecem as identidades culturais dos grupos que as habitam” (2008, p. 12).

É possível, ainda, estabelecer uma relação mais imediata com latinidade à medida que os enfoques identitários - latinidade e nordestinidade – possuem, em suas representações simbólicas, os estigmas da pobreza, do sofrimento, buscando uma projeção bem demarcada de identidades regionais (continental e intranacional). Identidades estas que permanecem extremamente limitadas por sua condição socioespacial de valorização das elites em detrimento das releituras efetivamente populares. Essa limitação não é apenas territorialmente, o que pode ou não ser entendida como latinidade, ainda mais no Brasil, está condicionado a um elemento “original”. O “selo” da latinidade, no Brasil, constantemente vem acompanhado de objetos, ritmos ou imagens que são iminentemente latinas, portanto, externas. As políticas brasileiras pela busca da promoção de uma latinidade no país são, de certa maneira, falseadas, à medida que propõe cristalizações em torno de patrimônios materializados, bem como restringe essa projeção em função da promoção da identidade nacional. Da mesma maneira, o nordestino frequentemente estereotipado como carente, resistente e sofredor, na modernidade também é cosmopolita, urbano e conectado. Essas conexões urbanas e virtuais mudaram as relações. Ser apenas cearense, nordestino, brasileiro, latino, é limitador. Portanto, a base da constituição da latinidade é a capacidade de ver uma região maior transbordando um espaço menor.

Sendo assim, qual a possibilidade de visualizar *latinidade* por intermédio *nordestinidade* (ou produções criativas da diversidade nordestina), visto que ambas estão projetadas do exterior para o interior? Ambas as escalas sofrem influências externas na sua definição do que “deveriam ser/representar”, sem uma aderência do ponto de vista social. Vale reforçar que as imagens projetadas externamente da latinidade são muito mais ibéricas, hispânicas, andinas, recheada de construções arquitetônicas e monumentos históricos, fomentando ainda mais a dúvida em relação ao porquê de não vemos nos sertões nordestinos uma latinidade? A busca dessas projeções materiais no território está condicionada as proximidades territoriais fronteiriças, como afirmado anteriormente, ou ao aglomerado de imigrantes dos países vizinhos, como no caso de São Paulo.

No plano material, se procuramos centros no Brasil que de alguma forma promovem essa identidade latina, assim como o FMAL em São Paulo, encontraremos poucos de forma pulverizada e com ações pontuais. Mas de que forma essas demarcações por meio de instituições edificadas e/ou patrimonializadas, bem como as demais problemáticas colocadas, colaboram para pensar em uma latinidade que

reverbera no Brasil? Inicialmente, é possível especular uma fabricação da projeção dessa latinidade, não aderida na prática. Essa especulação é reforçada pela construção tanto política quanto midiática de se valorizar a nacionalidade. Mesmo com as ações que promovem espaços como o FMAL, as Festas da comunidade boliviana de São Paulo, ou a Festa Latino-Americana de Curitiba, topologicamente temos um vácuo, com contornos de artificialidade na medida que fazem parte de uma cota mínima, e mais uma vez não considerando brasilidade como latinidade.

Portanto, estabelecer uma comparação de um equipamento metropolitano com as demais regiões brasileiras seria limitador, frente a essa ausência de espaços que forneçam uma justaposição a qual não seja bruscamente desigual. Daí a busca de outras estratégias que nos ajudem a ver latinidades fora dos padrões estipulados. Esse contraste pode ser visualizado quando saímos da dimensão do patrimônio cultural edificado para um patrimônio intangível, pois a oferta de sujeitos, grupos, coletivos artísticos se torna ampla frente ao vazio “material/edificado” na produção de manifestações culturais. Assim, esse contraste estabelecido no nível das regionalidades propõe uma problematização a partir da produção cultural nordestina.

A escolha se justifica na busca da identificação de um grande arquipélago simbólico intangível de diferentes linguagens que nos ajudam a refletir sobre a alteridade (Oliveira, 2015) no imaginário nordestino, composto por músicos, literatos, teatrólogos, e demais artistas que estão na vanguarda da produção artística. Considera-se como foco a regionalidade nordestina na busca por arranjos que promovam uma translatinidade plural, por meio dos movimentos vanguardistas. Além disso, a preferência se dá justamente por não ser fronteira topologicamente com a latinidade nacional sobreposta. Entretanto, é eminentemente celeiro de interdependência e interação com a ideia de autenticidade brasileira, transbordando-a para o restante do país por meio de movimentos artísticos que contrapõem a identidade hegemônica nacional, como o Movimento Armorial e o Massafeira Livre.

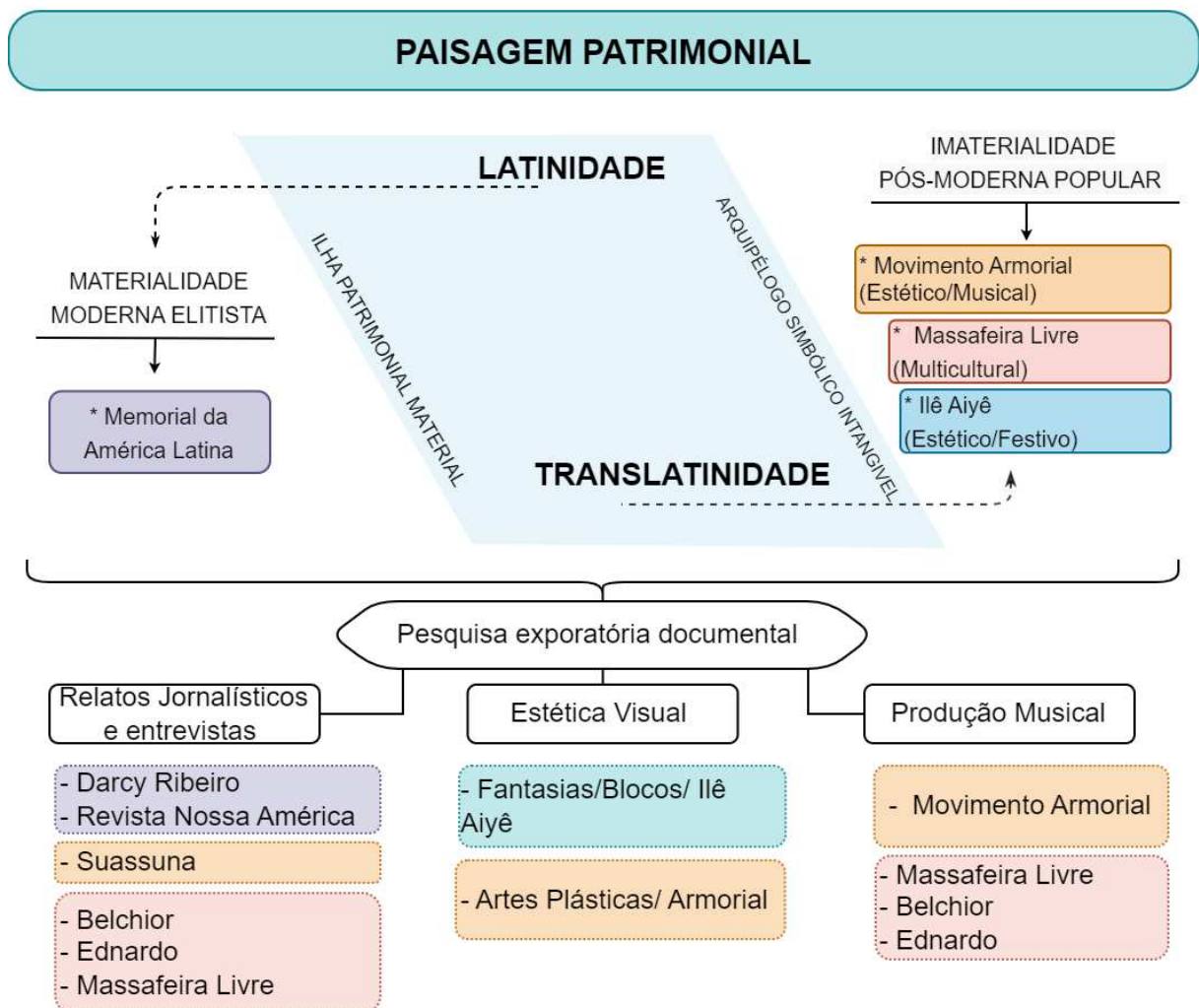
Assim, saímos do vazio de uma representação no plano topológico materializado para o plano cultural simbólico da latinidade, pois do ponto de vista das idealizações regionais de Nordeste, de seus conceitos, valores sobre a empiria latino-americana, em termos de artistas, encontraremos uma plenitude de pensamentos e perspectivas na busca do enaltecimento de uma latinidade que transborda, que se preenche na interação e produção das artes. À primeira vista, essa relação pode ser encontrada na relação das festividades que demarcam devoções religiosas, nas

teatralizações carnavalescas, bem como na produção musical que condensa múltiplas influências. A busca dessa interrelação ajuda-nos a assimilar construções de latinidade menos artificiais que caminhem na articulação de uma translatinidade, diante do potencial nordestino enquanto formador cultural.

Diante dos elementos explorados, delimitamos movimentos artísticos importantes para o apanhado simbólico que nos ajudam a compor essa translatinidade, que se revela à medida que possui elementos da cultura popular de forma plural e diversificada, contraposta a uma latinidade idealizada e cristalizada no Brasil, considerando os moldes do “centro-sul” como representativos da latinidade nacional (figura 1). Assim, elegemos como foco investigativo:

- a) O Movimento cultural Massafeira livre no Ceará;
- b) A influência identitária e musical do Ilê Aiyê na Bahia;
- c) A multidisciplinaridade do Movimento Armorial Pernambucano.

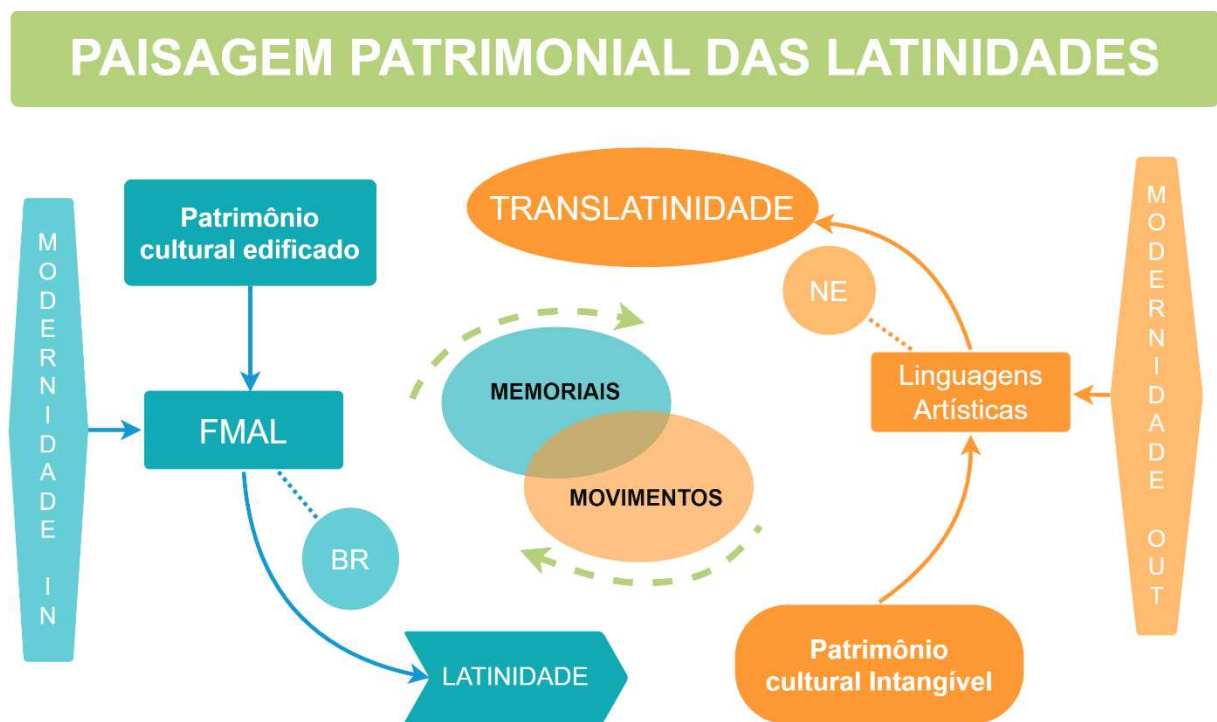
Figura 1 - Diagrama metodológico



Fonte: Elaboração própria, 2021.

As três escolhas nos mostram formas de compor por meio da linguagem artística experiências que surgem do popular enquanto representativas de vanguarda de uma latinidade iminente, repleta de elementos que questionam, transgressoras de uma estética imposta, portanto constitutivas de uma translatinidade. O mapa cognitivo a seguir nos auxilia na compreensão dos contrapontos colocados para a metodologia (figura 2). Enquanto equipamento edificado, o FMAL representa uma latinidade nacional construída nos moldes da modernidade, diante de articulações políticas e identitárias de uma representatividade nacional imposta. Enquanto temos na regionalidade nordestina a constituição de um patrimônio intangível por meio da linguagem artística, representativas da cultura popular e de suas bricolagens. Portanto, muito mais acessíveis e simbolicamente pulsantes do ponto de vista das produções regionais, logo, translatinas.

Figura 2 - Diagrama teórico-metodológico da pesquisa

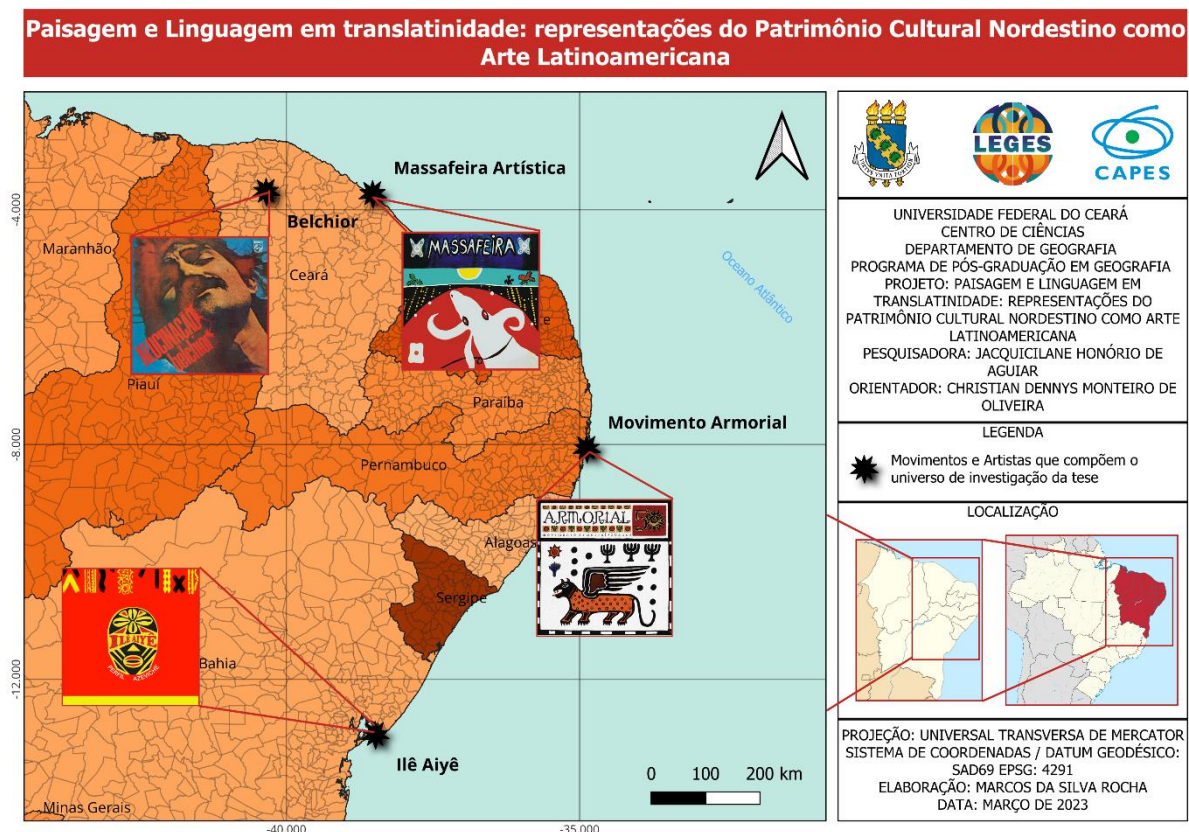


Fonte: Acervo do autor, 2020.

A musicalidade se revela como expressão artística que permeia os três movimentos escolhidos, o que nos encaminha para a observação dessa expressão de forma mais incisiva, mas também de seus processos de constituição, atuação e componentes que constituem enquanto movimentos expressivos dessa regionalidade

artística. Dessa forma, a busca documental se faz fundamental para desenvolvimento da pesquisa, não apenas nas obras dos artistas que compõem os movimentos, como também nos relatos jornalísticos, entrevistas, e na estética de estandartes e blocos, e na própria produção musical/textual. No mapa a seguir, é possível localizar espacialmente os três focos investigativos do trabalho (Mapa 1).

Mapa 1 – Representação espacial dos focos investigativos da pesquisa.



Fonte: Acervo do autor, 2023.

O desenvolvimento dessas análises documentais demanda as contribuições do conceito de dialogismo em Bakhtin (1997) para compreensão destas construções simbólicas na linguagem, bem como de Duncan (2004), na leitura e interpretação da textualidade da paisagem. Consideramos como possibilidade uma leitura de paisagem que proporcione e viabilize a exploração de habilidades interpretativas, como sugere Cosgrove (2012) por meio de outros olhares, seja na poesia, nos filmes, e nas expressões artísticas em geral. Daí a adjetivação dessa paisagem patrimonial enquanto artística, pois pensar os elementos que compõem

uma paisagem enquanto texto nos oferece a “possibilidade de leituras diferentes, simultâneas e igualmente válidas” (Cosgrove, 2012, p. 224).

As produções e trocas simbólicas no mundo da linguagem foram abordadas por Bakhtin (1997) no conceito de dialogismo, onde se dá a condição do sentido de um discurso, decorrente da interação verbal do “eu” e “tu” no espaço do texto. A relação pode ser estabelecida com a Geografia por algumas vias, como nas explorações de leitura da paisagem de Cosgrove (2012), por meio do sistema cultural. Os hibridismos proporcionados pela integração dos sujeitos no espaço-tempo colaboram para o fortalecimento dos centros de cultura enquanto promotores dessas paisagens que se reproduzem, renovam, e se regeneram, tal qual as sociedades (Luchiari, 2001).

Além das motivações que nos levam a pensar na potencialidade da linguagem para a compreensão da latinidade, também se faz pertinente questionar em que consiste a latinidade, seja ela enquanto enquadramento territorial regional; patrimônio construído das práticas culturais; ou mesmo enquanto identidade unificadora, nas buscas ideais de integração dos povos da América Latina. De toda forma, a linguagem traz sua contribuição também nesse processo de definição por concepções como a de Lemos (2006), que traz a necessidade de caracterizar esse imaginário latino-americano “afirmado na linguagem e na história que se expressa na formação de uma região, e que materializa os elementos comuns e diferentes, sem negar as particularidades nacionais”. (Lemos, 2006, p. 30). Isso porque no próprio processo de identificação da América Latina, o idioma se mostra como uma barreira seja na definição dos brasileiros enquanto não latinos, pelo não do idioma; ou pelo desenvolvimento de expressões como “latinos”, a partir da identificação de países herdeiros do idioma espanhol como periféricos.

Podemos perceber que essa construção do conceito de América Latina, apesar de a princípio evocar uma demarcação geográfica nas regionalizações dos continentes, também foi de certa maneira “formulado e acionado como estratégia de controle e demarcação de formas particulares de se compreender e dizer o que é mundo” (Quental, 2012, p. 50). Isso porque além da delimitação territorial, os processos de demarcação identitária na busca de diferenciação das “Américas” também aparecem, diante da necessidade de reafirmação do que seria a América do Norte em ascensão crescente, frente a essa outra América mestiça e periférica, uma

espécie de *contra conceito* (Feres Jr, 2003), o que aciona mais uma vez uma agressão a latinidade, colocando-a enquanto subalterna.

A memória, bem como a identidade, se faz fundamental nesse processo alteridentitário (Oliveira, 2015), daí a necessidade de acionar as ponderações de Ricoeur (2007) para se pensar na importância da memória corporal e a memória dos lugares, bem como no “corpo”, enquanto elo entre estes dois. A primeira diz respeito as lembranças dos sujeitos, afetadas conseqüentemente pelo distanciamento temporal do acontecimento recordado. Já o segundo diz respeito aos lugares de referência, abordados em sua obra como “lugares de memória”, que permanecem enquanto inscrições ou documentos materializados no espaço geográfico. Esse corpo sujeito, que na dimensão latina podem ser muitos, inclusive o próprio migrante, produz uma interação entre “memória corporal” e a “memória dos lugares” potencialmente criadora dos signos inscritos na paisagem.

Esse processo de inscrições de signos na paisagem proporciona explorações, reproduções e experimentações dos elementos que constituem a cultura (Duncan, 2004). A interação de tais elementos ocorre através de diferentes possibilidades, entretanto, iremos privilegiar a linguagem (seja escrita, artística, poética, visual), pela sua riqueza em suas múltiplas ramificações, além de sua capacidade em estabelecer comunicação em diversos níveis, expressando ideias e experiências. Esse potencial tem influência direta em algumas abordagens que concebe a paisagem enquanto texto, onde se considera a sua modificação pelo tempo, bem como seu entendimento de acordo com a perspectiva do leitor (Duncan, 2004). Diante desse celeiro ofertado, além da escolha pela linguagem como espectro a ser explorado para entendimento de uma paisagem latina no Brasil, optamos por fazer essa leitura pela perspectiva das artes para desenvolvimento dessa reflexão, frente ao papel fundamental dos sujeitos na articulação cultural artísticas, seja na musicalidade, representações visuais, dentre outras.

2. PAISAGEM, LINGUAGEM E SIGNOS DA LATINIDADE: LIMITES E CRONOTOPIAS DO MODELO MEMORIAL

As experiências vividas pelos sujeitos constroem representações simbólicas que podem ser reveladas a partir de diferentes linguagens. A composição desses elementos culturais e patrimoniais constitutivos da vivência dos grupos perpassam as artes em geral, desde a dança, a música, a literatura, as quais possuem papel fundamental nas trocas simbólicas dos ritos cotidianos, religiosos e culturais.

Na geografia, essas experiências são exploradas de diferentes formas, seja na análise do espaço através das representações pictóricas, nas performances corporais das manifestações festivas e religiosas, ou mesmo através das reflexões em torno da iconografia das representações. Todas elas perpassam de alguma forma a dimensão da linguagem, do dialogismo bakhtiniano enquanto forma de descrever essas trocas simbólicas, com valores ambíguos e mutáveis (Barros; Fiorin, 1994). A produção cultural a partir da linguagem artística é um nascedouro de (re)criação e (re)produção a partir de hibridismos, que reelaboram constantemente o tradicional e expressam as identidades de forma plural. Tal movimento traz novas composições a paisagem, como nos mostra Serpa (2019):

Sob essa ótica, a paisagem vai se revelar não só como intermundo, intersecção de experiências e sensações, mas também como imaginação/imaginário, como “horizonte de ser”, na perspectiva apontada por Merleau-Ponty: uma possibilidade de intersecção entre Geografia e arte. E isso abre novas perspectivas para uma geografia que também quer e pode se expressar artisticamente e esteticamente. (Serpa, 2019, p. 33)

Essa geografia que pode ser capturada nos entremeados artísticos suscita novas perspectivas e representações, também discutidas na produção de Dozena (2020), ao considerar que

[...] a possibilidade do entendimento de que geografia e arte são transversais à vida humana em suas múltiplas dimensões e envolvem criações: literárias, sonoras, relacionadas a: dança, teatro, desenho animado, arquitetura, escultura, pintura, cinema, design, gastronomia, fotografia, vídeos, cartografia e outras elaborações que se constituem em diálogos possíveis de práticas que enredam as experiências vividas espaço-artisticamente. (Dozena, 2020, p. 11)

As aproximações e diálogos possíveis nesse encontro com a arte traz para a geografia a inserção do imaginário enquanto conceito indispensável nessa profusão de cenários, pelo caráter irredutível do mesmo (Silva, 2006). “O imaginário é sempre desvio, divergência, apropriação, reinterpretação, releitura, desconstrução,

reconstrução e nova afirmação. Pelo imaginário, cada um faz da sua vida uma obra de arte” (Silva, 2006, p. 51).

Esta definição de imaginário se aproxima paralelamente ao próprio processo de investigação fomentado pela pesquisa em torno da latinidade. “Ao se desejar fundir com “o outro”, percebe-se, pela negação, uma preocupação com a identidade” (Amaral, 1990, p. 181). Nesse trecho, a autora se refere a ânsia da arte concreta brasileira por uma afirmação identitária que rejeitasse a realidade conturbada que conformava o ambiente sociocultural brasileiro (Amaral, 1990). Porém, o que nos interessa neste recorte é o fato de uma identificação identitária sendo forjada a partir da arte (ainda que num contexto específico) não por definição individual, mas pelo processo alteridentitário (Oliveira, 2015). O desejo em se estabelecer a partir daquilo que eu não sou, ou do que não quero ser. “Com a imaginação estamos, pois, perante, em certo sentido, a criação pelo próprio sujeito da representação desse outro que ele queria ser, por posição a representação que tem daquilo que é”. (Malrieu, 1996, p. 239) Esses processos de negação e recriação compõem a narrativa da latinidade, inclusive na própria formação histórica e sociocultural dos povos latino-americanos. No imaginário, “tudo é invenção, narrativa, seleção, bricolagem” (Silva, 2006). O mesmo aplica-se a latinidade.

O caminho percorrido por essa busca identitária por diferenciação, baseado naquilo que não se quer ser, pode ser desvelado a partir do dialogismo bakhtiniano diante de sua flexibilidade interpretativa, bem como por considerar a influência da cultura na construção de sentido. “O dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade” (Brait, 1997, p. 98). Esse permanente diálogo nos traz a “identidade da experiência” (Scruton, 2017), e corrobora na composição dos diferentes olhares que compõem a paisagem, como nos mostra Gomes (2001).

O estudo da paisagem e suas representações sob diversas linguagens, relatos, poesias, iconografias etc. É uma fonte de registro dos “olhares” sobre as práticas e culturas que subvertem a racionalidade científica pelo valor intrínseco da subjetividade que comportam, sem deixar de ser imprescindível para a legibilidade do mundo, em qualquer recorte histórico privilegiado. (Gomes, 2001, p. 59)

É nesse sentido que buscamos explorar na próxima sessão esses diferentes olhares e as formas como essas vozes da cultura se entrelaçam para

composição da cultura e identidade, para compreensão dos elementos que integram o imaginário latino.

2.1. Intertextualidade e dialogismo Bakhtiniano nas linguagens artísticas

A obra de Bakhtin explora uma série de conceitos no campo da teoria literária e linguagem que a princípio nos parecem complexos, porém trazem contribuições que podem ser visualizadas em diferentes estudos, incluindo na ciência geográfica. Ferrara (2008) nos mostra a colaboração de um desses conceitos para a compreensão do espaço, o cronotopo, operado no entendimento do espaço-tempo, de como as “manifestações individuais se tecem e como suas relações geram uma unidade cultural que se comunica como fusão e unidade do espaço tempo” (2008, p. 103). Isso pode ser ainda mais aprofundado na utilização da categoria para compreensão de múltiplas manifestações culturais, na busca de um substrato comum reconhecível que revelem pontos de contato entre elas (Ferrara, 2008).

Com o dialogismo e a intertextualidade, o mesmo caminho pode ser traçado. Bakhtin (1997) usou o dialogismo no processo de descrição da vida cotidiana, “da produção e das trocas simbólicas, [...] como um universo composto de signos, do mais simples, como dois paus cruzados formando uma cruz, até os enunciados mais complexos” (Barros *et al*, 1994, p. x). Nesse sentido, o dialogismo aparece também como uma característica essencial da linguagem, dando sentido ao discurso, onde é possível conciliar as diferentes vozes da cultura que constroem esses signos e lhe atribuem sentido. Assim, a interação verbal entre o enunciador e enunciatário dará origem ao dialogismo no espaço do texto. (Barros, 1994).

Essa interação, até aqui explorada a partir do texto, nos lembra também outros processos comunicativos, no processo de representações de signos. Scruton (2017) afirma que “o que torna possível a representação, tanto na pintura quanto na literatura, é a existência de um meio no qual um artista pode efetivamente dirigir nossos pensamentos para objetos preestabelecidos.” (2017, p. 260). O meio pelo qual isso acontece, suponhamos, é o dialogismo, pois aqui o sujeito deixa de ser o centro, dando destaque as diferentes vozes sociais que constituíram aquela representação, fazendo dele um sujeito histórico e ideológico. (Barros, 1994).

o sujeito deixa de ser o centro da interlocução que passa a estar não mais no eu nem no tu, mas no espaço criado entre ambos, ou seja, no texto. Descentrado, o sujeito divide-se, cinde-se, torna-se um efeito de linguagem,

e sua dualidade encaminha a investigação para uma teoria dialógica da enunciação. (Barros, 1994, p. 03)

Dar espaço a representação criada pela interação verbal bakhtiniana não é retirar sua importância enquanto protagonista da vida cotidiana, e sim dar espaço as representações que são produzidas nessa interação. Nesse sentido, a pesquisa busca captar essa interação a partir das diferentes linguagens artísticas, por entendermos que elas representam formas de expressar essa interação dialógica. “É na contemplação das obras de arte, na leitura dos romances, nos espetáculos teatrais [...], a simpatia por intermédio da qual o sujeito se descentraliza dos seus modos de ver e de pensamento” (Malrieu, 1996, p. 240). É importante destacar que essa interação dialógica construtora de sentido perpassa o cotidiano como elemento fundamental, para que seja possível resgatar os elementos do vivido.

Bakhtin critica a fetichização da arte enquanto artefato, o que é uma crítica direta ao método formal e, como não poderia deixar de ser, critica também a abordagem restrita ao ponto de vista da psiquê do criador e do contemplador. A partir daí, toma novamente o que chama de discurso da vida cotidiana, aquele que mantém uma relação imediata com a situação em que são produzidos para fundamentar as reflexões entre o poético e os métodos de abordagem. (Brait, 1994, p. 18)

Nesse sentido, a compreensão dialógica da arte também nos direciona ao entendimento não apenas sobre a obra apreciada, mas sobre o mundo a qual estas se referem, pois constituem um “sistema de símbolos que nos transmitem, como a linguagem faz, uma consciência do mundo em que vivemos” (Scruton, 2017, p. 236). A interação estabelecida, constitui o discurso poético que traz à tona a complexidade da construção de sentido. Vale lembrar que Bakhtin considera poético qualquer discurso, seja ele por meio da poesia, pintura, dança ou qualquer outro que se apresente tecido polifonicamente. (Barros, 1994).

Nesse caminho, em que o diálogo passa a ser compreendido de uma maneira mais ampla, enquanto arquitetura projetada no poético, no literário ou em qualquer outro tipo de discurso, as reflexões linguísticas, e particularmente sociolinguísticas acerca da natureza do discurso, transitam do artístico ao cotidiano oferecendo elementos para diferentes disciplinas e diferentes campos do saber. (Brait, 1994, p. 17)

É importante esclarecer, de forma simplificada, que a polifonia diz respeito a construção discursiva onde se dá destaque a diferentes vozes no texto, o qual será tecido dialogicamente por diferentes vozes que polemizam entre si, se complementam. (Barros, 1994). Já a intertextualidade é o processo de “incorporação de um texto em

outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo” (Fiorin, 1994, p. 30). Duncan (2004), aborda a questão da intertextualidade em “*A paisagem como sistema de criação de Signos*”, ao descrever os processos de compreensão da paisagem geográfica considerando elementos da linguagem. Destaca justamente o uso dessa intertextualidade na produção literária, seja no processo de significar a interação entre diferentes textos escritos, ou entre um texto escrito e a paisagem. Mas chama a atenção para o avanço dessa significação entre esses textos e as práticas sociais que se textualizaram ao longo do tempo, alterando-se gradativamente não apenas pela dinâmica social, mas também pela perspectiva do intérprete.

Amorim (2004) explora a perspectiva bakhtiniana nas ciências humanas considerando o dialogismo enquanto proposta de análise, uma via de investigação como forma de gerar interrogações. Uma delas é a busca pelas vozes do texto, a quem a palavra se dirige. “Buscar os destinatários é buscar as instâncias criadoras. Aquelas que, por oposição ou por acordo, compõem com o autor um diálogo permanente que atravessa o texto e constitui sua tensão de base” (Amorim, 2004, p. 17). Dessa forma, a autora nos ajuda a compreender sobre como a questão da alteridade encontra-se inserida nesse processo dialógico, “enquanto presença de um outro discurso no interior do discurso” (2004, p. 107).

É sobre essa alteridade colocada pela autora que nos deteremos um pouco, diante dos desdobramentos que isso pode nos oferecer para composição de uma paisagem da latinidade. É interessante refletir sobre pois para além do próprio dialogismo, outras formas de representar essa relação de alteridade no texto é pelo próprio carnaval, que é explorado por Bakhtin em sua análise da obra literária de François Rabelais. Amorim (2004) afirma que

O carnaval analisado por Bakhtin é a forma da cultura popular na idade média que, opondo-se à cultura oficial dogmática e monológica, anuncia a abertura que trará a renascença. Abertura a outros mundos, abertura as diferentes línguas e linguajares, abertura pois a pluralidade de ponto de vista, abertura a alteridade. (Amorim, 2004, p. 166)

A abertura ao texto dialógico e ao carnaval nos faz pertinente a medida que buscamos essa relação alteridentitária (Oliveira, 2015) não apenas na comparação direta entre costumes, crenças e demais semelhanças estabelecidas entre as nacionalidades que conformam o retrato de uma latinidade. Principalmente porque o Brasil, enquanto país de destaque no continente latino-americano, não tem interesse explícito nesse fortalecimento de uma identidade latina, tanto em termos sociais como

regionais, evidenciando as lacunas que estão enfraquecendo o projeto integrador. Isso tem relação com aquilo que se anunciava na introdução sobre autenticidade. O Brasil supervaloriza as identidades nacionais, dando destaque a cultura autenticamente brasileira. Mas o que a cultura autenticamente brasileira está falando por meio da sua produção?

A produção dialógica e carnavalesca nordestina está rompendo com o discurso dessas mesmas construções regionais que limitam as potencialidades da arte. Mas como toda essa produção não está vindo do centro econômico, intelectual e artístico do país, ela já nasce invisibilidade, portanto duplamente regional. Medeiros (2017) registra em sua obra uma fala nesse caminho do cantor e compositor Belchior, artista o qual expressa suas vivências enquanto nordestino, brasileiro e latino-americano:

Eu não preciso afetar nenhuma nordestinidade, nenhuma brasilidade, nenhuma cearensidade porque isso já é natural em mim. A minha preocupação é justamente ver e pegar os elementos que estão aí a disposição dos criadores, artistas, e trabalhar com isso. Se você observar atentamente você vai ver que a minha música tem todas as minhas raízes culturais, regionais, nordestinas (Fornal de música, em 1977). Eu não quero envernizar meu folclore, eu não quero fazer o que o povo faz muito melhor do que eu. Eu defino música popular como aquela que está ao lado do povo (Medeiros, 2017, p. 55)

O recorte da entrevista acima é importante justamente por ir ao encontro a obra do autor que sempre buscou trazer na sua produção reverberações enquanto latino, sua condição duplamente periférica, enquanto latino e nordestino, mas com uma clara tentativa de chamar atenção para uma identidade múltipla de sentidos, para além da subalternidade locacional imposta. O entendimento dos limites entre dialogismo e carnaval na obra de Bakhtin nos ajuda na compreensão dessas limitações regionais identitárias, culturais, patrimoniais, principalmente por seu entendimento das formas que a cultura popular se revela, e pelos meios de apreendê-la, no caso das suas análises a partir de registros literários de Rabelais.

Voltando a compreensão de Amorim (2004) acerca do dialogismo e sua relação com o carnaval, devemos esclarecer que “na forma dialógica, as diferenças mantem-se distintas e é exatamente porque há distanciamento entre elas que a tensão permanece.” (2004, p. 167). Ou seja, mesmo ciente da interferência do outro na composição do texto, os discursos não são fundidos em um único entendimento. O carnaval, por outro lado, tende a ser diferente, pois “suprime à distância e funciona as diferenças. Fusão ou efusão, a relação de alteridade, nesse caso, não consiste em

reconhecer o outro, mas em *tornar-se o outro*. As diferenças tornam-se irreversíveis e sua alternância produz-se por metamorfose.” (2004, p. 167). A ideia de *tornar-se o outro* chama a atenção, inicialmente, pelo caráter de transformação, mas também de metamorfose. O que nos direciona para a demarcação das identidades a partir daquilo que tem a ver com projetar outras identidades, negando a latinidade pela inconformidade com as próprias identidades.

Essas limitações identitárias, de certa maneira impostas ou mesmo silenciadas, passam a delinear representações na paisagem, resultado desse jogo onde a memória e a identidade são ora suprimidas como regionalizantes, ora promovidas como representativas de uma hegemonia nacional. De certo, a paisagem passa a expressar marcações materiais e imateriais, que precisamos nos debruçar para compreender esses processos. Na sequência, exploramos brevemente a composição da paisagem e seus nuances.

2.2. A composição da paisagem a partir da linguagem

Ao tratar sobre a renovação dos interesses da Geografia Cultural no conceito de Paisagem, Werther Holzer (1999) expõe que na atualidade, o conceito continua colocando desafios ao seu estudo e entendimento, como por exemplo em lhe definir, identificar, bem como delinear seus limites em um contexto, onde até mesmo as relações intersubjetivas são afetadas pela globalização; onde se “deslocalizam” as relações culturais, identitárias, imaginárias, agravadas pela virtualização das comunicações. O mesmo tom de preocupação é colocado por Cosgrove e Jackson (2000) ao enfatizarem que apesar das analogias utilizadas da paisagem enquanto texto ou teatro serem valiosas, em seu potencial de sobrepor camadas de significados, talvez apresentem limitações ao conceberem a paisagem como a história de um modo de ver e de representar. Isso é reforçado quando, ao relatarem sobre os estudos culturais tradicionais, destacam que:

“nas sociedades mais primitivas, com menos comércio, [...] tinham códigos simbólicos mais estáveis que os das sociedades contemporâneas. O mundo pós-moderno - marcado pela liberdade de atribuir significados e pela intertextualidade, com a qual invertemos signos e símbolos para recriá-los em contextos diversos e, dessa forma, transformar sua referência - enfatiza a superfície, e não a profundidade”. (Cosgrove; Jackson, 2000, p. 23)

A preocupação dos autores é importante para se ter em conta, à medida que os processos de desenvolvimento social, econômicos, culturais estão cada vez

mais envoltos em um encadeamento fluído, onde a virtualização desses meios intensifica ainda mais os hibridismos, como nos lembra Canclini (2006). Porém, como os próprios autores também destacam, a cultura unitária abre espaço para a pluralidade cultural, e a cultura passa a se apresentar “como um documento aberto a múltiplas interpretações” (Melo, 2001, p. 41), sendo constantemente reproduzidas e reelaboradas pelos indivíduos, as vezes em atividades recorrentes do cotidiano (Cosgrove, 2012). Dessa forma, suas múltiplas representações da paisagem serão compostas por essas reelaborações e símbolos culturais, e sua leitura resultará

da apreensão do olhar do indivíduo, que por sua vez, é condicionado por filtros fisiológicos, psicológicos, socioculturais e econômicos, e da esfera da rememoração e da lembrança recorrente. A paisagem só existe a partir do indivíduo, que organiza, combina e promove arranjos do conteúdo e forma dos elementos e processos, num jogo de mosaico. (Gomes, 2001, p. 56)

Enquanto maneira de ver, compor e harmonizar o mundo externo, como sugere Cosgrove (2012), a paisagem tem na imaginação um suporte indispensável para atribuir significado ao mundo, pois desvelar esses significados requer “habilidade imaginativa de entrar no mundo dos outros de maneira autoconsciente e, então, representar essa paisagem em um nível no qual seus significados possam ser expostos e refletidos” (Cosgrove, 2012, p. 226). O desenvolvimento dessas estratégias nos parece, a primeiro momento, desafiador, na medida que a busca por símbolos e representações da latimidade que não estejam dados à primeira vista, como discutíamos na introdução. Portanto, o autor nos sugere também a necessidade da busca por uma análise da paisagem como resultado dos modos de organização e reprodução da sociedade, a qual será dotada de significados a partir desse processo. Tais formas de organização da sociedade destacam ou invisibilizam uma paisagem, segundo suas intencionalidades, pois “a cultura dominante procura produzir paisagens de acordo com sua imagem de mundo e ter essa imagem aceita com realidade de todos, enquanto as paisagens alternativas seriam produzidas por grupos não-dominantes, portanto teriam menos visibilidade (Melo, 2001, p. 40). Bem como o indivíduo, o pesquisador também está condicionado a esses filtros, e estando atento as intencionalidades e meandros que podem compor essa representação, pois a paisagem

convive com a pátria e o exílio, com o racional e o sensitivo, com o próximo e o distante. A totalidade com as partes. A representação do mundo e as parcelas dele e das relações que são nele estabelecidas, como memória a ser legada ou como mito a ser perseguido ou libertado. É o material, o visível

e invisível, é o elo que une as possíveis linguagens de representação da natureza pelo geógrafo. (Gomes, 2001, p. 69)

Esse desencadeamento das formas de organização e reprodução do espaço designam a paisagem como um dos elementos centrais do sistema cultural, indica Duncan (2004, p. 106), pois “como um conjunto ordenado de objetos, um texto, age como um sistema de criação de signos através do qual um sistema social é transmitido, reproduzido, experimentado e explorado”. Assim, Duncan (2004, p. 108) indica que “tarefa do geógrafo cultural é mostrar como os relatos locais são constituídos dentro de um sistema de significação, conectados a outros elementos dentro do sistema cultural produzido dentro de uma ordem social”. Para viabilizar esse estudo da paisagem, nos coloca como possibilidade a intertextualidade, deixando claro a diferenciação proposta das teorias literárias, como exploramos inicialmente por meio Bakhtin, usando-o “para significar não somente a interação entre diferentes textos e entre diferentes tipos de textos, como textos escritos e textos na forma de paisagem, mas também entre esses textos e práticas sociais que se tornaram textualizadas” (Duncan, 2004, p. 120)

Esse esclarecimento do autor de como usa a intertextualidade na produção da pesquisa nos coloca ainda mais próximos dos caminhos possíveis para desenvolvimento metodológico da investigação, pois mesmo não visualizando signos ou símbolos de uma *latinidade nordestina* nas composições de paisagem, quando entrelaçamos as composições musicais, movimentos literários, e produções outras que dialogam com uma condição social que nos diz o quanto nossa latinidade é pulsante, conseguimos fazer a leitura dessa paisagem marginal e invisibilizadas pelos processos midiáticos globalizantes.

Assim como Duncan (2004) evidencia o papel da intertextualidade, Cosgrove (2012) aponta a linguagem como crucial no processo de desvelar os simbolismos das paisagens. O autor aponta o próprio pesquisador como meio pelo qual usa a linguagem para “*re-presentar*” as interpretações geográficas da paisagem, bem como apresentar os significados simbólicos apreendidas pelo geógrafo cultural. Assim, o autor enfatiza que “no ato de representar uma paisagem, palavras escritas e mapas, que são códigos simbólicos, são as principais ferramentas de nosso ofício” (Cosgrove, 2012, p. 111). Arriscamos acrescentar, nessas ferramentas representativas que dialogam com a linguagem, os próprios mapas cognitivos, esquemas gráficos, composições de imagem e outros meios pictóricos que assim como servem de meios

pelo qual os sujeitos utilizam para dar significação as paisagens, também nos apropriamos para compor nossa compreensão no processo investigativo.

A busca por esses vestígios que nos ajudam a interpretar os símbolos contidos na paisagem são extensos, e aparecem em fontes documentais, relatos orais, incursões em campo, e em produtos culturais que Cosgrove (2012) nos exemplifica em sua produção:

Frequentemente encontramos a evidência nos próprios produtos culturais: pinturas, poemas, romances, contos populares, músicas, filmes e canções podem fornecer uma firme base a respeito dos significados que lugares e paisagens possuem, expressam e evocam como fazem fontes convencionais "fatuais". Todas essas fontes apresentam suas próprias vantagens e limitações, cada uma exige técnicas a serem apreendidas para que seja tratada competidamente. (Cosgrove, 2012, p. 110)

A contribuição do autor, que ao longo desse texto se coloca em fragmentos, nos traz aqui a expansão dos meios de interpretação dos símbolos da paisagem, como já discutíamos anteriormente, entendendo o papel da arte nesse processo, e seu potencial em transmitir elementos que fazem parte do processo cultural dos sujeitos. É importante resgatarmos Merleau-Ponty (1984, p. 120) ao tratar sobre a arte na perspectiva do pintor, quando afirmar que "a arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão." Ou seja, está intrinsecamente ligada as representações e códigos simbólicos produzidos no contexto o qual nos debruçamos. Continua inclusive, a comparar esse processo de representação na arte ao papel da linguagem, ao afirmar que "assim como a palavra nomeia, isto é, apreende em sua natureza e coloca ante nós a título de objeto reconhecível o que aparecia confusamente, o pintor, diz Gasquet, "objetiva", "projeta", "fixa" (Merleau-Ponty, 1984, p. 120).

Até aqui, a contribuição nos encaminha para o entendimento de uma paisagem que tem como base elementos imateriais tanto em sua representação como em sua apreensão. Porém, pelo exercício metodológico em pensar a FMAL enquanto latinidade materializada em oposição a uma produção cultural intangível, pela ausência de um monumento representativo, precisamos compreender também como essa paisagem monumental da FMAL reverbera nessa construção de paisagem.

Na sequência, poderemos compreender melhor as motivações e representações simbólicas em torno do Memorial, mas a princípio podemos entendê-lo também enquanto espelho simbólico materializado na paisagem como apoio a uma

memória oficial, onde por meio da arte, pinturas, vestimentas, instrumentos, produções locais dos países e tantos outros artefatos que compõem essa memória patrimonial da latinidade. Aqui, temos uma paisagem enquanto forma e aparência que se mostra em sua materialidade, “é ela que permite a sociedade a concretude de suas representações simbólicas” (Luchiari, 2001, p. 14). Porém, tal qual falávamos no início do tópico acerca da velocidade e fluidez que as relações e representações se alteram, o contexto social também ganha novos arranjos, como Luchiari (2001, p. 19) chama atenção, “um novo contexto material altera a forma/paisagem e introduz novos objetos, funções, valores e intencionalidades”.

Isso não significa que essa paisagem material não tem mais seu valor intrínseco, apenas nos lembra que os processos de renovação da pós-modernidade trazem novos elementos culturais para jogarmos luz novos contextos. A latinidade nacional materializada na paisagem por meio da FMAL não comporta mais todos os símbolos nacionais, pois para além das representações modernas do que se definia como artístico, existem novas articulações que até então encontravam-se invisibilizadas. Na sequência, será explorado as primeiras impressões e intencionalidades apreendidas na paisagem no FMAL.

2.3. Rastros iniciais no Memorial da América Latina

O FMAL se idealiza enquanto espaço com um complexo de ambientes que buscam visibilizar a cultura latino-americana, evidenciando as identidades e memórias migrantes, além de auxiliar no processo de representatividade da latinidade para o próprio Brasil. “Um monumento para não esquecer o passado e promover a construção de uma nação-continente” (Motoyama; Yamin, 2010). Para além de sua monumentalidade artística e centro cultural, Damazio (1991) enfatiza o papel do espaço enquanto privilegiado na tomada de decisões políticas e definições de projetos que auxiliem na superação das dificuldades, par além das discussões e fóruns acerca dos povos latino-americanos.

Ousado e de grandes proporções, como o próprio equipamento, os objetivos idealizados em grande escala ao equipamento se mostram ambicioso tal qual o de Simón Bolívar nos ideais de uma américa latina unida. Isso porque enquanto equipamento cultural, está balizado por políticas de incentivo, investimentos públicos

e interesses políticos como outros espaços. Seu diferencial no empenho em visibilizar a latinidade por meio da arte e da educação é evidente, mas enfrenta as dificuldades e fragmentações das próprias tentativas de integração.

Inicialmente, a exploração em campo do espaço foi mediada pela investigação das festas bolivianas na FMAL, pela visibilidade projetada tanto da festa como de seus promotores, e pelos rascunhos propositivos iniciais em torno de como a pesquisa deveria ser delineada. Dessa forma, a inserção inicial na FMAL no ano de 2019 se apresentou como uma caminhada na busca dos próprios objetivos da pesquisa, e as impressões resgatadas aqui, além de nos auxiliarem na compreensão dos caminhos percorridos para definição da pesquisa, já nos apresenta indícios de seu papel na construção da paisagem latina. Essa exploração inicial em campo auxiliou no entendimento mínimo da dinâmica da instituição no contexto atual, e na percepção dos fluxos patrimoniais que compõem as paisagens patrimoniais da FMAL, tendo a festa boliviana como um recorte para exemplo dessa dinâmica.

Naquele momento, chamavam atenção a projeção e visibilidade das manifestações bolivianas que são recorrentes, com festividades que vão desde manifestações carnavalescas a festas cívicas e religiosas, a qual iremos nos deter inicialmente. A princípio, a visibilidade das manifestações culturais bolivianas relaciona-se a sua grande projeção, frente ao aumento crescente de imigrantes bolivianos para a cidade de São Paulo desde os anos noventa. Isso foi mais aprofundado pela investigação desenvolvida por Oliveira (2014), que identifica com base nos dados do IBGE pelo menos 21.680 bolivianos residentes em São Paulo, que migraram influenciados pelo processo gradativo de substituição da mão de obra coreana pela boliviana nos ramos de confecção, comércio e serviços. A pesquisadora chama atenção também para a segunda geração de migrantes (filhos daqueles que já migraram), que já nasceram inseridos no contexto da cidade paulistana, distante de suas origens culturais, fortalecendo a necessidade do reconhecimento e manutenção das identidades bolivianas por meio dos ritos culturais.

Outro fator que direcionava o olhar para tais manifestações é sua relação direta com a própria institucionalização do patrimônio, diante do processo de tombamento enquanto Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO da festa carnavalesca da cidade de Oruro. A festa carnavalesca de Oruro mistura sincretismo religioso e manifestações culturais, reproduzindo rituais e danças típicas. Alguns

exemplos dessas danças típicas e rituais de várias regiões do país são as Diabladas, Caporales, Tinkus, Tobas, Chacareira, Llamerada, Taquirari e La cueca. Muitas dessas irmandades folclóricas estão presentes na realização da festa realizada na FMAL, onde apresentam-se por meio de desfiles. Na imagem abaixo (figura 3), podemos visualizar a Praça Cívica do FMAL com o monumento “Mão” da América Latina, onde ocorrem as festas bolivianas.

Figura 3 - A Mão da América no Memorial da América Latina



Fonte: Acervo do autor, 2019.

O que pode ser identificado inicialmente a partir do acesso aos arquivos da Biblioteca Latino Americana e da verificação da programação de atividades anuais foi a inserção de grupos e fraternidades bolivianas na participação do evento “Fé e Cultura” na FMAL - com caráter cultural, festivo e religioso - com uma programação que inclui tanto o curso infantil quanto o desfile das fraternidades folclóricas, além das apresentações musicais e gastronomia típica. A organização é realizada por diferentes parcerias, entre as quais está a Associação Cultural Folclórica Bolívia Brasil (ACFBB), o governo do Estado de São Paulo, a FMAL, dentre outras.

Ao consultar os arquivos do Centro de Estudos Migratórios, encontramos mais informações dessa manifestação, a partir dos registros do crescente desenvolvimento das festas em devoção as Virgens de Copacabana (padroeira da

Bolívia) e Urkupinã (padroeira da integração nacional boliviana), que teve seu aumento associado também ao maior número de bolivianos em São Paulo. Tal crescimento ocasionou uma expansão da devoção e da manifestação, o que fez com que a mesma migrasse da Igreja Nossa Senhora da Paz, localizado no bairro Liberdade (responsável por organizar e sediar a festa), para o espaço da FMAL localizado na Barra Funda, e fosse condensada em uma grande festa para as duas virgens, que ocorre no mês de agosto. Ao pesquisar sobre o ciclo devocional mariano da comunidade boliviana, Silva (2016) descreve as tensões dessa mudança:

A migração da festa de um espaço eclesial para outro público aconteceu em agosto de 2006. As opiniões se dividiram frente às implicações desta decisão, pois ela significava uma mudança, não só do espaço, mas dos sentidos da própria festa. Para alguns devotos a transferência significaria a “perda” do sentido religioso da festa.” Para a Pastoral poderia significar a perda do controle da festa, pois ela seria convidada apenas para realizar os ritos religiosos. Para outros, representava uma oportunidade de negócios, sobretudo, com a venda de comidas e bebidas. Para os grupos folclóricos, seria uma oportunidade de mostrar suas danças e performances para um público mais amplo, além dos bolivianos. (Silva, 2016, p 80)

A fala do autor evidencia que as negociações simbólicas quanto as diferentes representações da festa precisaram ser estabelecidas, em decorrência da inserção da manifestação no calendário de festas do próprio equipamento cultural. Entretanto, é possível perceber que além dos arranjos devocionais presentes na sua construção, ela ganha novos elementos culturais seja pela participação dos diferentes grupos folclóricos e fraternidades (organizados pela Associação Cultural de Grupos e Conjuntos Folclóricos Bolívia/Brasil), ou mesmo pelo próprio nome dado a festa em diferentes cartazes de divulgação (Fé e Cultura), incluindo ainda a essa comemoração a celebração da independência da Bolívia.

Na mesma direção, em visita a Igreja Nossa Senhora da Paz, que sedia o Centro de Estudos Migratórios (CEM), o Centro Pastoral e de Mediação dos Migrantes (CPMM), e a Casa do Migrante, é relatado as adaptações e rearranjos simbólicos realizados para mudança da festa do espaço da igreja para o FMAL, sendo enfatizada como manifestação cultural, com rituais religiosos realizados na abertura do evento. Entretanto, o que mais chama atenção, é o relato da quantidade manifestações que compõem o calendário festivo, para além daquilo que é realizado na FMAL, que incluem não apenas a comunidade boliviana, como também: Peruana, Paraguaia, Chilena, Colombiana, Equatoriana, Mexicana, com celebrações de sacramentos, batismo, e outras comemorações. Ademais, para além do espaço da

própria igreja, são usados salões, quadras e outros espaços do bairro. Na sequência, podemos observar a imagem de Copacabana (figura 4), registrada na visita a igreja Nossa Senhora da Paz.

Figura 4 - Nossa Senhora de Copacabana



Fonte: Acervo do autor, 2019.

A partir do contexto de integração devocional, cultural e cívica visto brevemente na manifestação que ocorre na FMAL, podemos considerar que o caráter carnavalesco e patrimonial de Oruro está incorporado - seja intencionalmente ou não - nas manifestações que compõem o ciclo de festas marianas do mês de agosto. Isso não diminui a relevância do sentido devocional da manifestação, pelo contrário, só reforça as articulações sacro-profanas e culturais que dialogam na construção da festa. Isso pode ser evidenciado em alguns trechos de notícias da própria FMAL. “Para o boliviano, o “Seis de agosto” não é apenas o dia em que se comemora a Independência, mas é também a época do carnaval, em que o encanto e os mistérios das celebrações chamadas Diabladas e Morenadas mostram toda a sua força.” (Veja como foi a comemoração da Independência boliviana, 2006). Em outro arquivo de notícia, alguns aspectos da festa são relatados da seguinte forma:

Durante os dois dias de pura festa ocorrerão apresentações de 13 agrupamentos folclóricos, conjuntos musicais e de danças, bem como desfiles de fantasias e culinária tipicamente boliviana. Organizados em diversas associações, chamadas fraternidades, os bolivianos residentes no Brasil se

unem para recriar no Memorial o famoso Carnaval de Oruro. A comemoração é organizada desde 2007 pelo Consulado Geral da Bolívia em São Paulo e pelas entidades que representam os bolivianos emigrados. (Bolivianos comemoram a independência de seu país, 2013)

Dessa forma, percebemos que a integração não fica estabelecida apenas pelo caráter da FMAL como catalizador das diferentes “latinidades” (re)criadas, mas também pela própria heterogeneidade estabelecida pelas remodelações das diferentes manifestações que se agregaram como estratégia de visibilidade e permanência, como vemos nesse exemplo. Essas formulações podem ser relacionadas as reflexões de Canclini (1998), ao enfatizar o espaço urbano como um dos intensificadores da hibridação cultural, além do próprio processo migratório de latino-americanos, que no exemplo problematizado estão desempenhando a retomada de suas tradições e experiências, reafirmando suas identidades culturais.

A reflexão sobre a integração cultural e sobre a representação da latinidade no FMAL se faz importante devido ao seu pioneirismo enquanto referência matricial por suas ações, que podem ser visualizadas como “marcas” (Veschambre, 2015) culturais, enquanto instituição edificada e patrimonializada, que busca promover esse patrimônio latino. Para além de uma integração cultural, a iniciativa nos faz refletir sobre uma integração simbólica, que necessita ser sempre atravessada não apenas pelo planejamento, mas pelo equilíbrio das forças vetoriais que proporcionam o funcionamento “eficaz” de espaços culturais, bem como dos bens - materiais e imateriais - patrimonializados. Tal entendimento é baseado nas formulações de Oliveira (2015), e precisa considerar de que forma as ações dinamizam efetivamente o patrimônio enquanto bem que deve ser (re)produzido, bem como se constituem as paisagens patrimoniais que estão postas aqui enquanto fluidas, em constante fluxo, na mobilidade espacial/temporal dos sujeitos.

É necessário considerar as articulações estabelecidas, as quais funcionam como agenciadoras desse patrimônio, pois no caso da FMAL, este surge em um contexto político-social da redemocratização, onde espera-se que haja uma integração antes de tudo econômica, e posteriormente cultural, o que esbarra em diversos impedimentos, como a própria língua. Assim, mesmo que com um objetivo claro em relação a propagar a cultura latina na espera que ocorra uma espécie de difusão através FMAL, isso acaba sendo ainda restrito do ponto de vista locacional inclusive, pois o movimento de irradiação das manifestações latinas não é reproduzido em outros estados. É claro que precisamos considerar o volume migratório para que

haja uma representatividade das nacionalidades dos diferentes sujeitos, assim como ocorre com os bolivianos. Daí a importância de explorarmos e resgatarmos essas reflexões em torno do exemplo da festa boliviana, pois percebe-se que outros fatores corroboram na visibilidade e agregação de uma manifestação a nível local.

Quando procuramos esse mesmo “padrão” de propagação da identidade latina através de centros de cultura, encontramos alguns festivais culinários no Sul do país, festivais de danças folclóricas no Nordeste e na fronteira com o Paraguai, mas todas em microescala, de forma pontual, pois no contexto observado, fatores como as diferentes nacionalidades e a forte religiosidade dão força para que as manifestações na FMAL emergjam, mesmo diante das especificidades expostas, consolidado através da memória coletiva, dos símbolos e do imaginário simbólico. Tais manifestações constroem paisagens culturais por meio dos símbolos e significados atribuídos por aspectos identitários, remodelando esses lugares de memória e atribuindo-lhes mobilidade. Assim, o patrimônio, projetado longe de seus “lugares” de origem, passa a ser reproduzidos e ressignificados pelos sujeitos.

Dessa forma, é indispensável a contribuição do simbólico e da memória no processo de patrimonialização e dinamização de lugares simbólicos como o FMAL, pois mais do que ações que envolvam incentivos, políticas públicas e parcerias, é necessário que os mecanismos da memória sejam pulsantes no processo de aderência e identificação por parte dos sujeitos, pois essa rememoração por meio dos rituais são os principais demarcadores de identidade. É possível notar que essa construção ultrapassa fronteiras, pois está diretamente ligada a memória coletiva dos sujeitos, a qual se faz viva e pulsante para aqueles que recriam seus ritos e manifestações no exercício da rememoração, da marca das suas identidades, o que é rico do ponto de vista da dinâmica da FMAL enquanto um lugar simbólico.

Porém, quando pensamos em como isso se projeta para os brasileiros, o processo de alteridade não se fortalece, a representação não é a mesma. O que nos leva mais uma vez a questionar como frágil o próprio imaginário construído do Brasil enquanto América Latina, mesmo com toda a sua importância a nível territorial, enfraquecendo os ideais de integração. Daí a busca por latinidades que estejam menos estereotipadas em símbolos nacionais ou grandes manifestações patrimonializadas, pois se insistirmos em direcionar o olhar para equipamentos como o FMAL em outras áreas do país, com a mesma aderência de outras nacionalidades, não há como estabelecer comparações. Como seria possível comparar a metrópole

paulistana, por muito tempo centro da efervescência nacional tanto da arte como do pensamento, de onde conflui números elevados de migrante.

O mais interessante dessa reflexão é que enquanto ela é elaborada, o próprio FMAL, enquanto equipamento monumental e concreto, nos direciona para o imaterial, para o artístico. Mas que isso, nos apresenta iconograficamente caminhos. A exposição “Brasil, brasileiro”, de 2019, anuncia uma aula de história pelas mais autênticas tradições culturais do Brasil (figura 5). O registro a seguir, fragmento da exposição, nos mostra elementos iconográficos religiosos, cores, representações que nos remetem a uma religiosidade popular nordestina, na presença de representações como Padre Cicero, no canto direito, como também na própria composição de cores, fitas, que integram ritualizações festivos, religiosas e campesinas.

Figura 5 - Exposição Brasil Brasileiro – FMAL



Fonte: Acervo do autor, 2019.

É interessante pensar nessa ideia de autenticidade evidenciada em sua divulgação. As “autênticas tradições culturais do Brasil”, pois mesmo diante dessa autenticidade, que legitima de certa maneira essa rica arte cultural popular, não a entende necessariamente como latina. Talvez pelos arranjos midiáticos, ou pela

reafirmação das regionalidades, ou mesmo pelo distanciamento desse popular com os ideais artísticos nacionais.

A mesma exposição, além de trazer elementos da religiosidade popular com os santos católicos, também traz os elementos que compõem a religiosidade afro-brasileira, a partir da exposição dos orixás, vestimentas, adornos e demais objetos simbólicos representativos (figura 6). Porém, também se faz necessário refletir sobre os hibridismos e mestiçagens que fazem tais elementos dialogarem na cultura brasileira.

Figura 6 - Exposição Brasil Brasileiro - FMAL



Fonte: Acervo do autor, 2019.

De toda forma, os questionamentos nos impelem aos caminhos metodológicos já abordados anteriormente, na busca de arranjos imateriais que nos revelem a partir das artes, da vanguarda nordestina elementos que compõem essa latinidade para além dos ideais modernos, que emerge do popular para o popular, dialogando com identidades múltiplas não apenas na recriação e representação de manifestações de outras nacionalidades.

3. A ILHA FMAL E O ARQUIPÉLAGO DA ARTE DE VANGUARDA (BRASIL E NORDESTE)

Fomentando a dualidade Ilha FMAL x Arquipélago da arte de vanguarda, tem-se como propósito a problematização dessas representações que se alimentam de um “Velho Nordeste” delineado como problemático, periférico, endogenamente brasileiro e cercado por adversidades que necessariamente lhe definem em nível nacional. A vanguarda artística, com todos esses elementos da vida cotidiana a sua disposição, associa esses elementos da cultura local a temas globais projetando o Nordeste a outros olhares, levando a projeção identitária da latinidade de origem à translatinidade, rompendo com a projeção endógena limitante.

Dessa forma, o Nordeste vanguardista se torna translantino justamente por traçar caminhos menos institucionais do patrimônio rumo a novas materialidades, o que nos encaminha para uma leitura integrada dessa paisagem patrimonial que está sendo canalizada por meio da arte e da linguagem. Essa paisagem nos revela na sua efervescência uma latinidade futurista, inconformada, que por meio de elementos regionais promove uma crítica direta a essas representações que não abarcam não apenas as cearensidades, ou nordestinidades, mas que também insistem em cercear as identidades.

A partir dessa perspectiva, propomos a seguir uma breve discussão acerca dos elementos fundadores que constituem o Ilê Aiyê e o Movimento Armorial, bem como os seus respectivos identificadores, buscando visualizar as diferentes formas que as influências caboclas, sertanejas, afrobrasileiras e sertanejas são remodeladas e ressignificadas à medida que novas visualidades, representações e manifestações culturais são produzidas.

3.1. A influência do Ilê Aiyê nas remodelações festivas carnavalescas

A exemplificação a partir do Ilê Aiyê tem como propósito entender como esse movimento artístico projeta símbolos da latinidade na paisagem, preenchendo um vazio de projeções a partir de festividades, musicalidades, elementos visuais que trazem na sua estética carnavalesca indícios dessa bricolagem cultural.

Esse caminho a primeiro momento é explorado por meio do Ilê Aiyê, bloco afro mais antigo do carnaval de Salvador, que tem no seu processo de formação o propósito de expor a marginalização da identidade negra brasileira, bem como

contestar a situação dessa população nas representações históricas. O espaço do carnaval, nesse sentido, passa a ser um espaço da representação das identidades afro-brasileiras reivindicadas e enaltecidas por meio da arte, da estética dos vestuários, da dança, reincorporando esses elementos ao carnaval da cidade que é centro da cultura afro-brasileira e com maior expressividade em população autodeclarada negra, mas que cada vez mais promovia um carnaval elitista no circuito oficial da cidade.

Assim, a partir da formação de um espetáculo rítmico musical, trazem uma rica contribuição para a remodelação artística das festividades carnavalescas de Salvador, mas para além disso, proporcionam uma nova visibilidade as narrativas simbólicas e discursos hegemônicos da identidade negra, ressignificando as práticas musicais, festivas e demais símbolos dessas populações também por meio de iniciativas educacionais.

A população africana e afrodescendente constrói desde o período colonial-escravista brasileiro manifestações culturais diante do processo de apagamento e marginalização de suas raízes, como reafirmação de suas crenças religiosas e práticas culturais. O ritmo dos tambores integrado a dança sempre foi o principal meio de celebração entre esta população. Foi na música, na dança, nas festas e em demais expressões culturais que essa população criou formas de resgatar, resistir e valorizar os elementos culturais transportados do continente africano e ressignificados no Brasil.

em suas diferentes formas de afirmação, as manifestações culturais criam dialogicamente uma relação dinâmica a partir dos arquivos e repertórios presentes nas performances dos jogos de linguagem intertextuais e interculturais destas tradições. Nesse sentido, as artes e as manifestações culturais constituídas a partir dos saberes africanos revelam os árduos caminhos de resistência e sobrevivência trilhados durante o período de intensa repressão social e cultural da memória africana nas rotas da diáspora e dos contatos transculturais e transnacionais, que sob condições adversas transformaram as formas culturais para garantir a sua existência. (Souza, 2014, p. 23)

O Bloco Ilê Aiyê é uma importante expressão cultural, por meio do qual a população afrodescendente reafirma suas heranças africanas, celebram e exaltam a identidade negra. Configurado como um bloco afro de Salvador, nasceu em um período em que as repressões governamentais no Brasil eram coordenadas por militares. Para além desta realidade nacional, na Bahia, no final do século XIX, os clubes carnavalescos estavam dominados por uma elite branca que tornava o acesso de pessoa negras inacessível nesses espaços.

O espaço de sociabilidade da população negra no Carnaval nessa época “era quase que limitado aos Blocos de Embalo e Blocos de Índios, que eram duramente reprimidos em suas saídas.” (Antunes, 2018, p. 3). Apesar da participação da população negra no carnaval baiano, o espaço ocupado ao tocar instrumentos ou carregar alegorias não lhes permitia um protagonismo cultural demarcado nas suas práticas culturais. Daí a necessidade de criação do bloco em 1 de novembro de 1974 como uma expressão potente e transgressora a uma cultura nacional. O Ilê Aiyê representa um marco representativo para Salvador e conseqüentemente para o Estado da Bahia, pois tornou-se um espaço celebrativo, mas também de reivindicações políticas e identitárias. Como afirma Shaun (2001)

A Bahia como berço simbólico do Brasil vem produzindo e expandindo o sentido de inclusão cultural e consolidando a presença afro-brasileira, através da luta histórica de participação, mas principalmente pela exposição na literatura, e de toda a indústria cultural, da riqueza litúrgica, ao longo dos anos. Mais recentemente, essa presença foi amplificada pelo trabalho desenvolvido por grupos/blocos negros de música afro-baiana como a pioneira Associação Cultural Carnavalesca Ilê Aiyê, além de outros como Grupo Cultural Ara Ketu, Grupo Cultural Olodum e Associação Pracatum, apenas para citar o que possuem maior visibilidade. (Shaun, 2001, p. 3)

Pontuamos aqui a importância da criação do bloco como um marco de ressignificação tanto para o carnaval, como para o fortalecimento das identidades negras no Estado da Bahia. Através da liderança de Antônio Carlos (Vovô) e Apolônio de Jesus (Popó), o bloco iniciou um trabalho de divulgação e visibilização das culturas afrodescendentes. As indumentárias, a música, as pautas políticas levantadas pelo Ilê Aiyê foram fundamentais para a construção de sua influência em escala nacional acerca da potência das celebrações que carregam as heranças africanas e a importância dessas na significação e construção de uma latinidade que se constrói em cima de um pluralismo étnico-cultural. Na imagem a seguir é possível visualizar a estampa produzida para o carnaval de 1994, com o tema “*Uma nação africana chamada Bahia*” (figura 7). Vários elementos podem ser destacados, como as próprias cores utilizadas. O branco, preto, amarelo e vermelho estão presentes na identidade visual do bloco. Segundo a Ocupação Ilê Aiyê (2018), as cores representam a paz, a cor da pele, a riqueza cultural e a beleza, e o sangue derramado na luta pela libertação.

Na imagem, há uma ligação simbólica estabelecida da do estado baiano enquanto nação africana, à medida que o bloco busca trazer elementos simbólicos que representam as reelaborações identitárias dos elementos afrobrasileiros,

juntamente com os nomes de figuras representativas na composição do bloco, como Vovó e Popó, reverenciando as lideranças fundantes. Além disso, também está demarcado a crítica social, relevada a partir do combate ao racismo e trazendo a consciência negra como data representativa. Os búzios, representativos nas religiões de matriz africana enquanto mediador de comunicação, aparecem emoldurando os recortes delimitados no tecido.

Figura 7 - Tecido do Carnaval de 1994: uma nação africana chamada Bahia.



Fonte: Jota Cunha, 1994⁴.

A identidade visual do bloco é concebida pelo artista Jota Cunha, artista plástico da cidade de Salvador, que por muito tempo foi responsável pela produção visual do bloco e composição das estampas. A obra do artista é reconhecida pela demarcação que perpassa o imaginário afroindígena, popular e nordestino, trazendo essas influências estéticas para os elementos visuais. A imagem a seguir (figura 8) é considerada a identidade visual do grupo.

⁴ BLOCO ILÊ AIYÊ, símbolo da luta contra o racismo, ganha mostra em SP. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 out 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/primeiro-bloco-afro-do-pais-e-simbolo-contra-o-racismo-ile-aiye-exibe-seu-bau.shtml>. Acesso em: 10 jul 2023.

Figura 8 - Identidade Visual Ilê Aiyê: Perfil Azeviche.



Fonte: Jota Cunha, s.d. ⁵

A imagem representa uma máscara africana criada pelo artista, nomeada de Perfil Azeviche, com simbolismos culturais e religiosos.

uma máscara africana com quatro búzios abertos formando uma cruz na testa. O autor a chamou de perfil azeviche. As máscaras são objetos ritualísticos e de grande importância na cultura dos países africanos, talvez uma das mais conhecidas expressões visuais de seus povos, e têm por função ser uma representação da coletividade. Azeviche é um mineral negro associado ao barro preto das terras da Liberdade e à pele negra. (Ocupação Ilê Aiyê, 2018, p. 12).

Assim, percebemos que a influência está inscrita em diferentes dimensões. Nos aspectos religiosos, socioculturais, rituais, que marcam os simbolismos presentes na manifestação de forma ampla. O bloco, enquanto uma expressão cultural e religiosa tem sua criação em Salvador, mas pela potência estética e representativa de seus elementos, além de sua atuação política e valorativa, vem construindo desde sua criação uma representatividade que reverbera para além do epicentro soteropolitano e constrói novas narrativas em outras escalas, sendo aporte teórico e prático para compreendermos a construção de latinidade no Brasil, partindo de uma pluralidade regional.

O Ilê Aiyê tem suas raízes ligadas ao candomblé, mais especificamente a

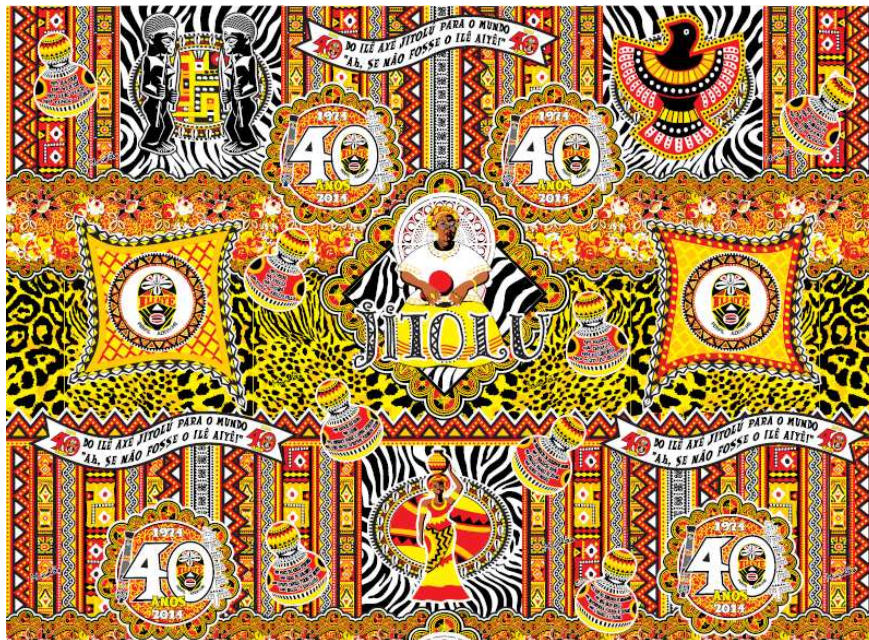
⁵ OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ. Organização Itaú Cultural: Memória e pesquisa. São Paulo : Itaú Cultural, 2018. 88 p. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/il_ay_publicacao_issu. Acesso em: 10 jul 2023.

casa de Mãe Hilda, yalorixá da Baía de Todos os Santos. A representatividade dessa matriarca fundamenta a existência do bloco, pois “ela representa um grande ícone, exemplo e força da qual o bloco e seus foliões têm orgulho. Hilda é a grande guardiã do Ilê, de sua presença emana o axé que embasa e impulsiona o Ilê Aiyê” (Mercês, 2017, p. 61).

Ilê Aiyê foi o nome escolhido por Mãe Hilda para o bloco que nasceu de seu terreiro, o Ilê Axé Jitolu. [...] ficou a África no nome em iorubá, idioma nigerocongolês usado nos ritos religiosos afro-brasileiros no qual ilê significa “casa” e aiyê “terra” – o mundo terreno, em contraposição a orum, onde vivem os orixás. Na tradução de Mãe Hilda, a casa de todos. (Ocupação Ilê Aiyê, 2018, p. 12)

Nas comemorações dos 40 anos do bloco, Mãe Hilda é homenageada. Com o tema “Do Ilê Axé Jitolu para o Mundo - Ah se não fosse o Ilê Aiyê”, o carnaval de 2014 traz a imagem em tecido (figura 9) feita pelo artista plástico Mundão Souza do Santos.

Figura 9 - Tecido do Carnaval de 2014: Do Ilê Axé Jitolu para o Mundo - Ah se não fosse o Ilê Aiyê.



Fonte: Mundão, 2014⁶.

Nota-se na obra as cores que representam o bloco, formas geométricas como plano de fundo para os elementos que regem as ações políticas, culturais e

⁶ OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ. Organização Itaú Cultural: Memória e pesquisa. São Paulo : Itaú Cultural, 2018. 88 p. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/il_ay_publicacao_issu. Acesso em: 10 jul 2023.

identitárias do Ilê Ayiê. Além da presença do Perfil Azeviche, tem-se demarcado também a religiosidade do Terreiro Axé Jitolu, que foi comandado por Mãe Hilda, além da presença do instrumento agbê - também conhecido como afoxé - onde uma cabaça é coberta por uma rede de miçangas ou sementes, produzindo sons a partir do atrito entre a rede e a cabaça.

Para além de toda carga cultural apresentada pelo grupo, têm-se as marcas mítico-religiosas (Oliveira, 2015), que sacralizam a festa, trazendo uma dinâmica sacro-profana de diversão carnavalesca e ao mesmo tempo de celebração aos Orixás. Visualizamos as simbologias e os signos do Candomblé no Ilê Aiyê através das canções, das vestimentas e dos adereços. Todos esses elementos para além do estético também resgatam as funções sacras do terreiro. Acerca da apresentação do bloco nas ruas de Salvador, Antunes (2018) descreve

Subiam a ladeira do Curuzu levando até o centro da cidade o som dos tambores, os ritmos dos ijexás, as cores, a linguagem corporal, estética, a vontade de mudança, a luta pela ampliação de espaços de participação, enfim, os elementos que remetiam a ideia de uma ancestralidade africana, que referenciavam a contribuição dos povos africanos na construção das culturas negras. (Antunes, 2018, p. 3)

As manifestações culturais brasileiras representam os resultados das hibridações que aconteceram no tecido cultural brasileiro. Em sua pluralidade elas formam um mosaico que demonstram as produções de uma identidade translatina, que não parte somente das heranças colonizadoras. O Ilê Ayiê, possui importância nesse mosaico plural, pois parte dos afrodescendentes e sua cultura. Isso fica explícito nos princípios e valores defendidos, que são

respeito, solidariedade, valorização e patrimônio. O respeito aos mais velhos é entendido como um suporte do bom comportamento, fator que garantirá a preservação das tradições religiosas afro-brasileiras. Somente assim, a defesa do povo negro será garantida com a prestação de solidariedade às diversas lutas sociais. A valorização da comunidade negra proporcionará a difusão de modo positivo da sua cultura e história. E por fim, a manutenção do patrimônio musical é a força da entidade como agremiação carnavalesca. Com tais prerrogativas, o Ilê difunde a cultura negra na sociedade, visando agregar os afro-brasileiros à luta contra as mais diversas formas de discriminações raciais e resgatando a autoestima e elevando a consciência crítica dos jovens e crianças. (Mercês, 2017, p. 71)

Dessa maneira, a memória afetiva do grupo auxilia na construção da identidade coletiva. Com suas músicas, poesias, o Ilê cria e faz uma identidade para os afrobaianos, onde a África é a referência maior. Assim, o bloco propõe uma reafricanização das identidades via religiosidade e festividade, ou seja, evoca uma

tradição que também está em constante movimento.

Na composição de *Heranças Bantu* (1996), música do Ilê Aiyê com autoria de Paulo Vaz e Cissa, o trecho da música destaca:

Um legado na dança
 Influência no linguajar
 Sincretismo na crença
 Na culinária o bom paladar
 Tristeza Palmares, Curuzu alegria
 Ilê Aiyê Liberdade expressão Bantu
 Viva da nossa Bahia (Vaz; Cissa, 1996⁷)

Aqui, a musicalidade evidencia os traços e elementos culturais africanos que foram reelaborados no contato com as identidades caboclas, sertanejas e ibéricas, mas que continuam reverberando no imaginário simbólico da produção cultural e dos elementos afrobrasileiros, seja nos ritmos, nas crenças religiosas, ou na gastronomia. No terceiro álbum lançado, em 1996, visualizamos as marcas estéticas identificadas anteriormente mais uma vez presente na capa do álbum (figura 10).

Figura 10 - Álbum Ilê Aiyê Canto Negro III - 1996.



Fonte: Ilê Aiyê, 1996.

⁷ VAZ, Paulo e Cissa. *Heranças Bantu*. Salvador, 1996.

Resgatamos mais uma vez na capa do álbum tanto a questão das heranças, ao homenagear os nomes das figuras importantes do grupo, a ideia coletiva da Bahia enquanto nação africana que visa promover os diálogos com a consciência negra, com o destaque da musicalidade através dos tambores, que determinam a “*batida*” do afoxé”. Além disso, destaca as lutas pela liberdade, tanto nas independências de estados nacionais africanos, como na rememoração da Revolta dos Búzios, movimento emancipatório de 1978 que buscava igualdade, democracia e libertação dos escravos, a qual sofreu com forte repressão.

Notamos nas letras, nas fotografias, nos vestimentos, nas artes feitas em tecidos e em todas as ações do grupo, fora e no carnaval, uma aproximação com os elementos afro-brasileiros. O empoderamento proposto pelo bloco parte do reconhecimento de uma ancestralidade africana plural e potente. O ilê apresenta-se no rico tecido cultural brasileiro como uma forma transgressora de se pensar as identidades latinas pois partem de outros lugares, tendo como referência a cultura africana e afrodescendente. A imagem a seguir nos possibilita compreender os pontos de partida do bloco (figura 11).

Figura 11 - Tecido do Carnaval de 1995.



Fonte: Jota Cunha, 1995⁸.

⁸ OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ. Organização Itaú Cultural: Memória e pesquisa. São Paulo : Itaú Cultural, 2018. 88 p. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/il_aiy_publicacao_issu. Acesso em: 10 jul 2023.

Podemos ver que o nome “Candomblé” além de integrar uma releitura do mapa do Brasil também destaca o bloco como uma expressão cultural e religiosa. Nessa reinterpretação temos vários símbolos como a imagem que se encontra na ponta esquerda do mapa, a “Sankofa”, que faz parte do sistema de escrita dos povos acã da África Ocidental, e significa ter a sensibilidade de aprender com o passado para construir o agora e o futuro. O símbolo da “Sankofa” é representado por um pássaro que olha para trás e conecta-se diretamente com os objetivos empoderadores do grupo.

Temos na obra feita por Jota Cunha um embarque poético e simbólico acerca de um vislumbre de um outro Brasil. Tem-se uma diversidade de elementos ligados às religiões e às culturas de matrizes africanas que são usados para reivindicar, empoderar e construir uma representatividade positiva no imaginário acerca dessas heranças. Todo o conjunto imagético da obra nos dá outras perspectivas de se pensar as singularidades que compõem as latinidades.

Com o intuito de ampliar o alcance e a potencialidade do trabalho já desenvolvido no carnaval, o Ilê Aiyê funda em março 1988 a Escola Mãe Hilda, um dos projetos mais antigos do grupo que foi idealizado pela matriarca que dá nome a escola. Buscando garantir o direito básico a educação das crianças do bairro, visto que, as escolas existentes não supriam as demandas da comunidade, mãe Hilda dividiria o espaço do terreiro para começar a tarefa de alfabetizar as crianças (Antunes, 2018).

Segundo o dirigente do bloco, os temas são votados e depois da escolha começa todo um trabalho de pesquisa para criar as músicas poesias e as estampas das fantasias. Toda a estrutura da festa faz referência direta ao tema. As músicas poesias são escolhidas através de um concurso que geralmente acontece no mês de dezembro, na ocasião do Festival de Música Negra do Ilê Aiyê. É um festival aberto a compositores de todo o Brasil e é dele que emana todo o repertório da Banda Aiyê e da Banda Erê (Banda das crianças). Ressaltamos, ainda, que essas músicas poesias orientam as apresentações não apenas no carnaval, mas também em todas as apresentações do Ilê daquele ano.

Nos primeiros anos da década de 1990, o Projeto de Extensão Pedagógica (PEP), que consiste na articulação de um conjunto de atividades educativas de caráter multidisciplinar e tem como objetivo transmitir as crianças e jovens da comunidade do Curuzu, valores de cidadania e suporte para que desenvolva uma leitura crítica sobre

a sociedade, sobre a construção de sua identidade étnica e reconhecimento dos valores ancestrais. (Antunes, 2018, p. 9)

Há também o Projeto Editorial, criado em 1995, onde foram produzidos os Cadernos de Educação, espécie de cartilhas didáticas idealizadas pela própria entidade para tratar de temas relacionados à história e cultura africana e afro-brasileira, como também a memória local e os sujeitos considerados importantes para a memória coletiva da população negra na história. Além do Projeto de Extensão pedagógica, é realizado ao longo do ano, um calendário de eventos e atividades que ganharam grande visibilidade no cenário nacional e internacional, dentre as atividades realizadas estão: os ensaios do ilê, que acontecem a partir do mês de Julho; a Semana da Mãe Preta; o novembro Azeviche e a noite da Beleza Negra. (Antunes, 2018, p. 9).

Em 2019, ano em que o bloco comemorou seus 45 anos, o Itaú Cultural, localizado na cidade de São Paulo, realizou a Ocupação Ilê Aiyê, que contou com exposições, registros, pesquisas documentais, organização de publicação (anexo G) que trouxeram marcas importantes desse patrimônio imaterial de Salvador, que nos auxiliou nesse processo de materiais visuais para análise, onde também está presente os Cadernos de Educação organizados pelo PEP.

Essa movimentação é importante pois em 2024 o bloco chega a marca dos 50 anos, o que deve desencadear uma série de ações voltadas à comemoração do grupo afro-baiano. Em entrevista ao Jornal Eletrônico Bahia Notícias⁹, o *Vovô do Ilê* adiantou que a temática central será “Blocos afro”, e diante disso a articulação será feita a partir do convite de participação a blocos afro, desde cortejos, malês, bandas afro-percussivas e blocos de capoeira. O evento demarcado se faz importante na paisagem da cidade pois tem potencial de promover a valorização dos elementos que constituem os blocos, discutidos até aqui, e que mesmo diante da atuação em amplas frentes na cidade, ainda encaram processos de desvalorização no âmbito institucional.

A promoção do cinquentenário traz uma marca simbólica, cultural e histórico ao carnaval brasileiro, à medida que promovem representações festivas desse carnaval baiano que repercute nas fantasias, na musicalidade, na estética visual, que trazem outras representações carnavalescas igualmente ricas, do ponto de vista cultural e patrimonial. Além disso, essa repercussão também extrapola o

⁹ VOVÔ DO ILÊ revela preparação extensa para os 50 anos do Ilê Aiyê. Bahia Notícias. Bahia, 25 mai 2023. Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/69860-vovo-do-ile-revela-preparacao-extensa-para-os-50-anos-do-ile-aiye>. Acesso em: 10 jul 2023.

espaço baiano, diante do enredo escolhido pela escola de samba carioca União do Parque Acari¹⁰, que tem como tema “*Ilê Aiyê, 50 anos de luta e de resistência*”. Assim, os símbolos do carnaval afro-baiano também irão exercer influência na produção do carnaval carioca, que tem sua representatividade nacional historicamente consolidada.

3.2. O Movimento Armorial e os símbolos da latinidade medieval e cabocla

O Movimento Armorial tem o Sertão Nordestino como um símbolo máximo da brasilidade, autenticamente nacional pelo seu caráter endógeno, trazendo-o para o centro de sua produção artística a cultura popular nordestina. Encabeçado por Ariano Suassuna, este movimento artístico é relevador dentro do contexto da produção de arte nordestina e brasileira sob o prisma das leituras paisagísticas das vanguardas identitárias. O movimento pretendia “trazer para um patamar erudito o cerne dos componentes expressivos dessa cultura de traços bem definidos do Nordeste brasileiro” (Fabiano, 2015, p. 102).

Dessa forma, a região passa a ser lida como espaço simbólico portador das raízes do país, mediante sua excepcionalidade na composição cultural. Partindo de uma cultura rural e sertaneja, Ariano Suassuna propôs a abertura de produção as mais diversas linguagens, desde as artes plásticas, teatro, literatura, a música, dança, e toda forma que fosse possível expressar simbolicamente as raízes que nordestinas, trazendo um olhar para a cultura de dentro, como uma busca por autorreconhecimento, ao passo que também se firmava enquanto cultura autenticamente nacional.

O próprio nome proposto, Movimento Armorial, que vem dos brasões da nobreza, também tinham seus elementos visualizados por Suassuna nos estandartes de Maracatus e Escolas de Samba, trazendo mais uma vez a contribuição da estética carnavalesca, mas sobretudo identificando a influência das nacionalidades externas nesse processo de demarcação identitária. Isto é, o uso da heráldica é marcante dentro do movimento e um dos pilares na construção do que entendemos como a imagética armorial. Isso porque ao pensar as identidades, seja latina ou nordestina, também é atravessar os elementos ibéricos, com influências ocidentais e europeias,

¹⁰ UNIÃO DO PARQUE Acari terá o bloco Ilê Aiyê como enredo no Carnaval 2024. Portal Carnaval, 28 mai. 2023. Disponível em: <https://portalcarnaval.com.br/uniao-do-parque-acari-tera-o-bloco-ile-aiye-como-enredo-no-carnaval-2024/>. Acesso em: 10 jul 2023.

bem como a presença das populações indígenas, africanas, que compõem a base ancestral dessa população.

Essa confluência de materiais dá subsídio ao que até aqui estamos compreendendo como translatinidade, utilizando a produção cultural nordestina enquanto lupa capaz de dar destaque a esse jogo de identidades que potencialmente projetam essa identidade agregadora e plural, que delinea a paisagem translatina alicerçada no Nordeste do Brasil e no mosaico de linguagens artísticas presentes nesta região do país.

Eis aí o processo pelo qual Suassuna chegou a propor um movimento cultural, a partir das características de uma arte sertaneja. Com efeito, a ideia de um movimento cultural não passa de uma tentativa de organizar metodicamente as variadas expressões artísticas do sertão brasileiro, assim como de pesquisar suas origens no imaginário ibérico. Compreender a cultura sertaneja para Suassuna significa identificar a herança medieval portuguesa e espanhola, observando seu sincretismo com as culturas negra e indígena. (Leitão, 1997, p. 96).

Entendendo, portanto, o Movimento Armorial enquanto proposição de sistematização da arte nordestina e sertaneja e seu mentor intelectual enquanto um artista empenhado na valorização das raízes repleto de saudosismo medieval no tocante às origens ibéricas é que propomos analisar o movimento em questão como vanguarda artística na tensão regional-nacional ao passo que se constitui com uma experiência exitosa paisagem translatina a partir de seus múltiplos aspectos e diferentes linguagens artísticas.

Discutiremos a seguir o movimento Armorial a partir de três dimensões que se complementam entre si para formar a identidade deste movimento cultural que por sua vez é parte integrante da vanguarda nordestina de arte: as musicalidades, a visualidades literárias e a corporeidades teatro-dançantes. Cabe destacar, no entanto, que tais dimensões servem muito mais como um recurso retórico do que como categorização, pois se relacionam entre si complementando-se e formando o ‘corpus’ do Movimento Armorial.

Podemos dizer que a fundação do Movimento Armorial enquanto movimento cultural organizado tenha se dado oficialmente no ano de 1970 como aponta Conessa (2021)

O concerto de 18 de outubro de 1970 tinha como título “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, inaugurando, assim, um movimento resultante de uma longa trajetória: do TEP ao TPN à direção do Departamento de Extensão Cultural da UFPE. Estes acontecimentos que marcaram o início da jornada estética e intelectual de Suassuna o conduziram, ao longo dos anos, a um processo de depuração e

amadurecimento que acabaram por definir os rumos de sua obra. (Conessa, 2021, p. 39)

A busca por um “Brasil profundo”, expressão utilizada por Antônio Nóbrega para se referir aos objetivos do Movimento Armorial é outra forma interessante de definir a vanguarda presente no movimento em questão, pois a profundidade era, em certa medida, buscada (e escavada) entre as muitas veredas dos interiores do Brasil.

Cabe destacar as raízes fortemente populares tem nesse momento histórico o lançamento de sua pedra fundamental, por outro lado, é fundamental destacar a participação de Ariano Suassuna na fundação e restauração do Teatro do Estudante de Pernambuco em 1945. Na época, recebeu junto a outros jovens dramaturgos, o desafio do diretor do teatro, Hermilo Borba Filho, de escrever peças que pudessem ser compreendidas pela população carente daquele estado. Nos anos seguintes, Suassuna escreveu as peças teatrais como *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947); *Cantam as Harpas de Sião* (1948); *Os Homens de Barro* (1949); *Auto de João da Cruz* (1950); *Torturas de um Coração* (1951); dentre outras.

Suassuna é um dramaturgo por excelência, fez carreira exatamente escrevendo autos e peças teatrais, como por exemplo, sua obra prima *O Auto da Compadecida* (Suassuna, 2002) que foi adaptada para o cinema e segue como um dos mais importantes filmes do cinema brasileiro. O grande mérito de Suassuna conforme aponta Leitão (1997) é ter percebido que era possível visualizar arte e não artesanato no sertão do Brasil e partir da organização e promoção do Movimento Armorial temos melhor compreensão do que é o Brasil e que outros *Brasis* podem ser encontrados dentro do sertão nordestino.

A arte musical, no contexto do Movimento Armorial tem no nome de Antônio Nóbrega uma de suas bases mais representativa. Ele compôs e encabeçou o Quinteto Armorial (1970-1980), um grupo de música de câmara da cidade do Recife, cuja marca estética mesclava elementos fortemente populares com a formalidade erudita da música clássica. Cabe destacar que o Quinteto era composto por: Antônio Carlos Nóbrega de Almeida encarregado do violino, rabeca e caixa e que, além da diversidade instrumental, ela dele a liderança de apresentações. Antônio Nóbrega nasceu no Recife/PE, era violinista desde criança e já na adolescência participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. A discografia do Quinteto envolveu apenas quatro obras (figura 12); mas Antônio Nóbrega seguiu produzindo nas décadas seguintes (vide <https://antonionobrega.com.br/site/>).

Compunham também o Quinteto os músicos Antônio José Madureira tocando viola sertaneja, tambor e zabumba; Edilson Eulálio, no violão, responsável também pelo ganzá e pela matraca; Fernando Torres Barbosa no marimbau e tambor; Egildo Vieira no pífono e prato. O próprio Ariano Suassuna convidou o então jovem Antônio Nóbrega para compor o movimento que estava sendo formado.

Havia uma crítica constante do Movimento Armorial ao contexto dos anos 1970, notadamente pela maior circulação e profusão de bens culturais em nível nacional, com forte importação da cultura estrangeira, padronizada e vinda da Europa e dos Estados Unidos, deste modo

O Quinteto Armorial (assim como o próprio Movimento Armorial), interpretou com criticidade os efeitos da modernização no Brasil, pois considerou uma faceta imperialista a presença de estrangeirismos (especialmente aqueles vindos dos EUA), importados a partir dos meios de comunicação de massa em ampla expansão internacional. (Santos, 2017, p. 115).

A ideia era se contrapor à chamada “indústria cultural” e promover um movimento musical com raízes tipicamente nordestinas, com uma autenticidade profundamente brasileira. O que significava construir um movimento artístico e musical que pudesse representar uma vanguarda de brasilidade para além das proposições ligadas ao eixo Sul-Sudeste. O trabalho de dissertação apresentada por Leonardo Ventura (2007) detalha esta relação dialética entre os movimentos de vanguarda musical dos anos 1970 e aponta que

Esse embate de sonoridades – de um lado o pansincretismo sonoro autofágico e deglutidor de todos os estilos defendido pelo tropicalismo; de outro a cultura “de pedra” pretendida pelo Armorial, impenetrável a qualquer ruído estranho à assim considerada cultura popular – coadunava-se, senão refletia, uma batalha mais ampla entre a tendência modernista e cosmopolita, já detectável pela influência sobre as artes e o pensamento nacional-popular, lançado pelo governo Vargas, durante o Estado Novo e levado às últimas conseqüências com a política repressiva do regime militar, a partir do golpe de 1964. (Ventura, 2007, p. 66)

Podemos fazer uma reflexão que há também em curso um embate entre o universo de musicalidade urbana tropicalista que sintetiza os múltiplos fluxos da vida na cidade e as influências múltiplas desse cosmopolitismo metropolitano, enquanto o Armorial aparece mais ligado ao mundo rural nordestino e sertanejo. O que faz com que as pretensões do movimento sejam, grosso modo, sistematizar a produção musical de centenas de artistas populares através de alguns séculos de história, pouco documentada, deste Brasil marginal.

O Quinteto Armorial ao longo de sua existência nas décadas mencionadas lançou quanto álbuns: *Do romance ao galope nordestino*, de 1974; *Aralume*, de 1976;

Quinteto Armorial (com participação da Orquestra Romançal Brasileira), de 1978; e, por último, *Sete flechas*, de 1980 (figura 12).

É importante chamar atenção para a capas e as artes presentes nestas. Nas duas primeiras temos imagens no formato de xilogravura, realçando o que pregava o Movimento Armorial através da valorização da estética sertaneja ligada à literatura de cordel. A primeira traz um cavaleiro envolto na grande calda de um pássaro, provavelmente um pavão, ave importantíssima para o Movimento Armorial e que representa o mistério e foi tema de um dos cordéis mais famosos do país (Buggy, 2021). O pavão repousa sobre uma árvore cuja folhas muito lembram a folhagem de um cajueiro ou uma castanholeira, árvores que facilmente encontradas no sertão.

Figura 12 – Mosaico com as capas dos álbuns lançados pelo Quinteto Armorial.



Fonte: Quinteto Armorial, 1980¹¹. Do Romance ao Galope Nordestino” (1974), “Aralume” (1976), “Quinteto Armorial (1978) e “Sete Flechas (1980).

O segundo disco traz a encenação de uma batalha, um arqueiro montado em uma estrela cadente, símbolo cristão que representa boas novidades, mira a serpente

¹¹ Disponível em: <https://antonionobrega.com.br/site/txt-quinteto-armorial/>. Acesso em: 07 jul 2023.

que parece sair do centro da Terra. A serpente, por sua vez, é símbolo do pecado e da maldade para o sertanejo, muitas vezes lida como a personificação do mal ou do próprio diabo como aponta Buggy (2021). Completam a cena, ao fundo, uma pequena igreja que repousa imóvel e uma figura feminina cruza ramos de plantas no intento de benzer-se e defender-se do perigo eminente.

O enfoque dado pelo movimento ao termo “armorial”, cujo emprego passa de substantivo adjetivo, está ligado à beleza da palavra em si e a sua relação com os esmaltes da Heráldica e os brasões. Todos limpos, nítidos, pintados sobre metal ou esculpados em pedra, com animais fabulosos, cercados por sóis, luas, estrelas e folhagens. Essa associação passou a ser central na tapeçaria, pintura, gravura, dança, música, poesia, prosa, escultura e arquitetura brasileira vinda do povo e do seu folclore, e numa heráldica popular, presente desde os ferros de marcar bois até as camisas dos clubes de futebol. (Buggy, 2021, p. 14)

O terceiro álbum traz novamente elementos da iconografia armorial, as formas geométricas, a letra “a” formada por figuras simétricas que lembram bengalas e um conjunto de meias luas nas extremidades dando equilíbrio à moldura quadrada que fecha o desenho, temos um brasão apresentado que muito nos lembra um ferro de marcar boi. Corpos celestes como a Lua e o Sol também são importantes símbolos da semiótica armorial. A Lua é um dos astros mais importantes do imaginário popular sertanejo exercendo influência sob a aparição de personagens do folclore como o Saci. O Sol, por outro lado, é o símbolo maior do sertão e do Nordeste, é o signo que marca a aridez da região e representa ao mesmo tempo a desgraça da seca, mas também da abundância e da riqueza (Buggy, 2021).

O quarto álbum da montagem, Sete Flechas, foge um pouco do contexto xilográfico e traz uma figura fortemente inspirada na estética do surrealismo e no Caboclo Sete Flechas. a imagem faz referência aos Caboclinhos, manifestação presente no carnaval pernambucano, que possui forte influência indígena. Além disso, pode estar associado a umbanda e aos seus elementos e entidades indígenas. Assim, além de nomear o disco, também nomeia uma das faixas que compõe o mesmo.

Sem defender um regionalismo militante, o Quinteto Armorial elegeu o Nordeste como um importante espaço simbólico das raízes do povo brasileiro, pois havia a ideia de que as regiões Sul e Sudeste se encontravam em um processo mais acelerado de desenvolvimento industrial, urbano e cosmopolita e, então, não conseguiam preservar tradições mais remotas, ao contrário do Norte e Nordeste, que se inseriam nesse processo de modo mais lento e mantinham mais intactas tais raízes. (Santos, 2017, p. 187)

Deste modo, o Quinteto Armorial consubstancia a paisagem translatina a partir da variante sonora, pois o grupo em questão “buscou desenvolver uma paisagem sonora que transportasse afetivamente o ouvinte brasileiro às suas origens históricas, de modo a fortalecer tanto a identidade nacional, quando a identidade nordestina, [...]” (Santos, 2017, p. 117).

A estética sertaneja armorial baseada em visualidades locais é compositora de uma identidade própria a partir de estandartes, bandeiras, brasões, xilogravuras etc. e tem no sertão seu ponto cardial de sustentação. Cabe questionarmos, neste sentido, como era encarado e conceituado a ideia de sertão para os armorialistas e como o próprio Suassuna enxergou a potencialidade artísticas dentro destes cenários de aridez.

Neste sentido, cabe destacar a literatura de cordel como o braço literário do Movimento Armorial. A respeito da Literatura de Cordel, ressalta-se o papel do pavão nas visualidades produzidas pelo Movimento Armorial. O mistério do Pavão Misterioso é discutido de modo primoroso por Tavares Junior (1974). O autor nos apresenta um debate sobre um dos cordéis mais importantes do país, intitulado “Pavão Misterioso”, de autoria de José Camelo de Melo (1885-1964), e composto por 141 versos. Este cordel, assim como diversos outros que compõem o manancial de produções deste gênero

Reproduz as estruturas das histórias populares. Retoma os mesmos caminhos, emprega os mesmos processos estéticos. Não se afasta dos *topoi* estilísticos e temáticos, que constituem o enlevo do povo, cujas frustrações se vêem compensadas no relato de riquezas, na descrição de belezas femininas, na alusão a castigos de ricos orgulhosos, na exaltação dos humildes e nas aventuras de jovens casais, cujo amor tropeça em obstáculo superior, advindo da oposição dos pais, da diferença de classe social, ou de força superior. (Tavares Junior, 1974, p. 25, grifo do autor).

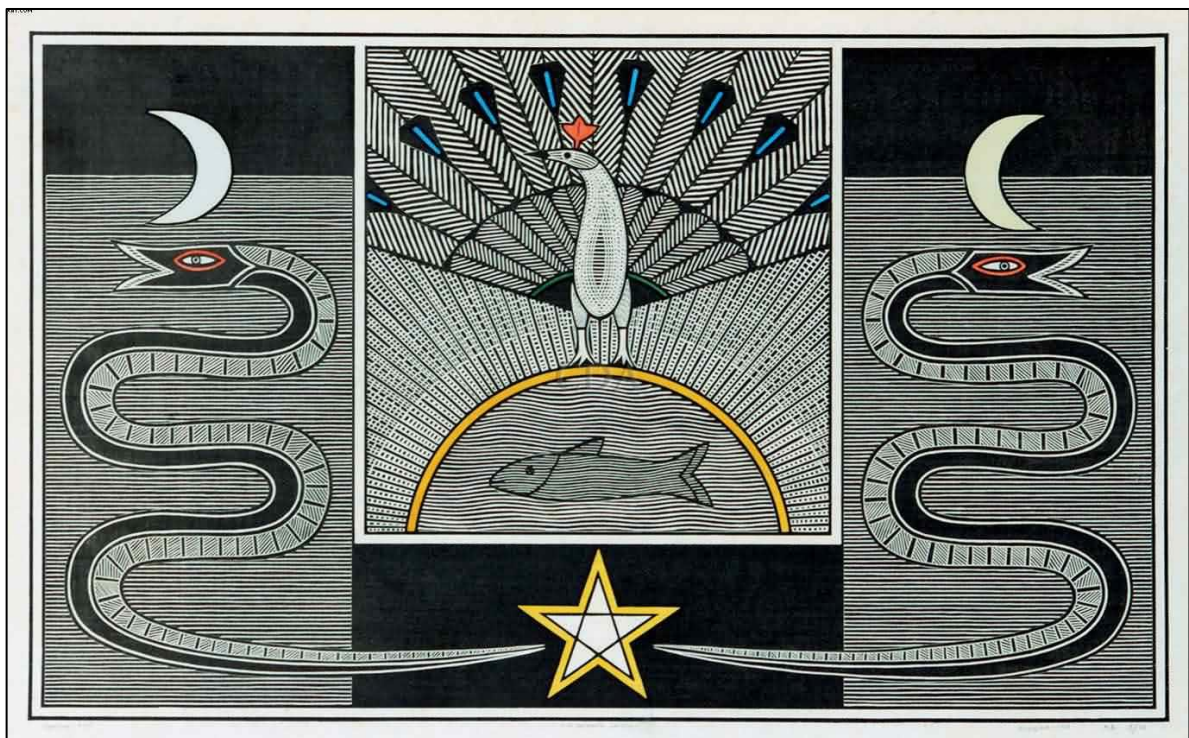
Outro paralelo importante de ser traçado para compreender a estética e a paisagem do movimento armorial é simbologia em torno do deserto. O deserto bíblico e mítico é retomado na forma do sertão árido que releva virtudes dos homens e mulheres do sertão que são, em certa medida, sobreviventes do meio adverso.

A iconografia presente na literatura de cordel é basicamente pela xilogravura, imagem produzida a partir de um entalhe em madeira que se pretende reproduzir, usando-a como matriz e permitindo sua a reprodução.

As imagens a seguir (figura 13) retratam o trabalho organizado por Buggy (2021) na organização da iconografia armorial. Os desenhos foram catalogados e

Gilvan Samico é um artista dentro do contexto de inovação criativa e produção de paisagens a partir da xilogravura que merece destaque nessa discussão. O artista tem sua produção voltada para o romanceiro popular nordestino utilizando a literatura de cordel e a xilogravura. Nas suas produções estão presentes imagens de lendas e narrativas locais, personagens bíblicos, animais fantásticos e míticos, como leões, serpentes e dragões, que pode ser visualizada na obra a seguir (figura 14).

Figura 14 – Xilogravura armorial com elementos de simetria.



Fonte: Querido Clássico, 2020.

Na imagem acima novamente podemos ver como figura central o pavão, ave recorrente nas histórias contadas na Literatura de cordel. Além disso, completam a imagem serpentes, peixes, luas e estrela. Uma elementos e seres cantados, contados e recontados por cancioneros populares fortemente ligados às heranças ibéricas, indígenas e africana já mencionadas.

A partir do breve apanhado realizado, percebemos que o Movimento Armorial, que busca valorizar a resistência das tradições culturais do sertão nordestino, e, ao mesmo tempo, afirmar uma identidade regional, dialoga com as influências ibéricas, próprio do processo de colonização. Ele também não ignora a influência

indígena e afro-brasileira, seja na musicalidade, nos romances ou na teatralidade. Assim, as tradições culturais europeias estão presentes na estética, nas temáticas e nos símbolos, bem como na incorporação de elementos musicais, a partir da música erudita nordestina. Além disso, promove a visibilidade e produção de elementos das manifestações culturais como o cordel, a xilogravura, a teatralidade das danças tradicionais, colaborando na produção da imagética translatina do nordeste brasileiro.

Os dois movimentos – centrados na africanidade do Ilê Aiyê e a regionalidade sertaneja do Armorial – desenham em dois grandes polos urbanos nordestinos (Salvador e Recife) marcos de uma reivindicação territorial “externa” a latinidade, porém capaz de recriá-la em paisagens patrimoniais diversas; sem os aprisionamentos institucionais da escala nacional, muitas vezes reduzida ao imaginário colonial. Frente a estes movimentos, identificamos num terceiro grande polo nordestino, Fortaleza, e já no final dos anos de 1970 (1979), a constituição de deste mesmo desenho multicultural alternativo e integrador de várias artes. Vamos nos dedicar a sua observação mais atenta no capítulo seguinte.

4. MASSAFEIRA POÉTICA E TRANSLATINIDADE

No rastro do celeiro multicultural da produção artística nordestina, em meio as tradições de bandas Cabaçais do Cariri, do Maracatu Cearense do carnaval de Fortaleza, e da musicalidade do “Pessoal do Ceará”, encontramos na confluência das diferentes formas de se construir arte o surgimento do movimento cultural Massafeira livre.

O Festival Massafeira Livre (doravante chamado de *Massafeira*) ocorreu entre os dias 15 e 18 de março de 1979 no Teatro José de Alencar (TJA), localizado na cidade de Fortaleza - CE, com organização do cantor e compositor cearense Ednardo, e vários outros artistas e colaboradores (Brandão, 2010). Sob a influência dos festivais de música da época, o encontro reuniu nomes que mais tarde ganhariam destaque na cena musical cearense e nacional, como Belchior, Fagner, Fausto Nilo, Amelinha, e outras figuras representativas, o que deu origem a produção de um álbum duplo musical. Tal álbum viria a ser lançado em uma segunda edição do festival, em outubro de 1980.

O diferencial desse movimento vanguardista estava na confluência de artistas para além da cena musical, agregando a literatura, as artes plásticas, cinema, teatro e todos que estivessem envolvidos na produção cultural em suas diversas faces. O que fortaleceu o evento, enquanto potencial artístico, que também tinha a sua crítica a produção audiovisual nacional, que não dava visibilidade as produções regionais. A indústria cultural já estava inserida na lógica de produção para as massas, o que tornava ainda mais transgressor a organização de uma vivência multicultural que estivesse projetada não mais de “cima pra baixo”, mas do interior para o exterior. Assim, expondo acima de tudo, a potencialidade criativa desses grupos e a vontade de projetar suas produções ao público, rompendo fixações sobre música popular separada de outras artes. É também transgressora à medida que *“descentraliza o eixo sudeste para o eixo nordeste, em 1979, as atenções de eventos que em tese aconteceriam apenas no circuito Rio / São Paulo, mudando o paradigma de um exemplo que servia como modelo e padrão”* (Ednardo, 2010, p. 16).

O cantor José Ednardo Soares Costa Sousa, esclarece ainda que *“o objetivo do show era permeabilizar música, cinema, artes plásticas, poesia, literatura e fotografia. Nesse momento já estava a matriz do movimento que viria logo a seguir.”* (Ednardo, 2010, p. 16). Seguindo essa ideia, Ednardo afirma ter convidado diversos

parceiros em diferentes áreas do setor artístico cultural. Entre eles e elas, podem ser citados: Dominginhos, Climério, Brandão, Gentil Barreira, Régis Soares, Rogério Soares, Rosane Limaverde, Odar Viana, Fernando Costa, Descartes Gadelha. A lista é mais ampla, mas encontra-se aqui representada pelas diferentes formas de expressão artística.

Brandão (2010), poeta, arquiteto, compositor e artista gráfico, um dos organizadores do movimento, ao refletir sobre o *Massafeira*, afirma que Ednardo considerava o final da década de 1970 como próprio para realização do evento, pois seria uma oportunidade de acolher, na cidade de Fortaleza, “*um evento que mostrasse tudo aquilo que era derivado dos inícios do movimento estudantil dos anos sessenta e que também incluísse todos os que então estavam fazendo qualquer tipo de arte no Ceará*” (Brandão, 2010, p. 93).

Gilmar de Carvalho (1984) entende que a cidade de Fortaleza vivenciou uma “semana de arte contemporânea, enraizada, espontânea, na medida em que em acontecimento deste porte possa prescindir de organização. Massafeira foi um espaço para todas as manifestações: música, literatura, artes plásticas” (p. 95, 1984). O mesmo entende que tal manifestação representou um espelho para projeção de todo o panorama musical cearense dos anos 80, considerando as demais dimensões da arte, não apenas sonora.

É importante considerar também a dimensão da ocupação do Teatro José de Alencar (TJA) como local de realização do movimento, diante do contexto do período, o qual colocava o teatro como espaço elitizado, com um acesso feito muitas vezes de forma não democrática. Nesse sentido, Oliveira (2000) acredita que

foi uma grande conquista da massa a instalação de uma feira no espaço sagrado do Teatro José de Alencar. Ali estavam expostos e acessíveis a todas as camadas sociais produtos os mais variados, tanto materiais quanto simbólicos. Foi uma verdadeira feira de cultura, em todos os sentidos. (Oliveira, 2000, p. 74)

A partir disso, a autora considera que o espaço teatral, reelaborado no acontecer festivo, fez com que a cidade de Fortaleza fosse agitada por uma algazarra criativa. “A cidade foi à feira e lotou os jardins, a praça, os camarotes e a plateia do Teatro José de Alencar” (Oliveira, 2000, p. 65). Ao retratar essa ocupação do TJA, a jornalista Eleuda de Carvalho traz alguns relatos sobre as apresentações ocorridas no evento:

Ednardo e Belchior cantaram juntos, Ângela Linhares rodou a saia e os agudos precisos, antes de espalhar alegria em cada canto. Régis& Rogério

colavam seu timbre aos vocais do mano mais velho, mas procuravam um caminho, pé de espinhos e a viola pungente de Manassés. [...] Aplausos delirantes, é a participação da massa a cada verso do Patativa, seu doutor. E o piano do Pete Maia? O sol é que é o quente, inda mais no Piauí, de onde vem a voz da cantora. Tumbadoras e flautas, Zé Maia sopra belezas. acalanto para a esperança e o reisado. Não haverá mais um dia. E tudo acabou.” (Carvalho, 1999, n.p.)

Patativa do Assaré é lembrado com grande destaque nos relatos, devido a importância do poeta cearense como representante da arte popular nordestina. Oliveira (2000) destaca a participação do poeta, juntamente com Cego Oliveira (compositor, rabequista e cantador de Juazeiro do Norte - CE) e Os irmãos Aniceto (fundadores da Banda Cabaçal da Cidade do Crato – CE) como elementos de uma raiz cultural cearense e nordestina. Assim, “se o movimento Massafeira tinha a pretensão de mostrar ao Brasil o que se estava produzindo em arte no Ceará [...] precisava-se de um elemento que costurasse o tecido do universal pelo regional” (Oliveira, 2000, p. 65). Nesse sentido, à medida que questiona as narrativas estereotipadas da música sudestina como “nacional” e da música nordestina como “regional” (Costa, 2012), propõe novos arranjos artísticos que dialoguem com as raízes culturais cearenses e as reverberações para além das limitações geográficas.

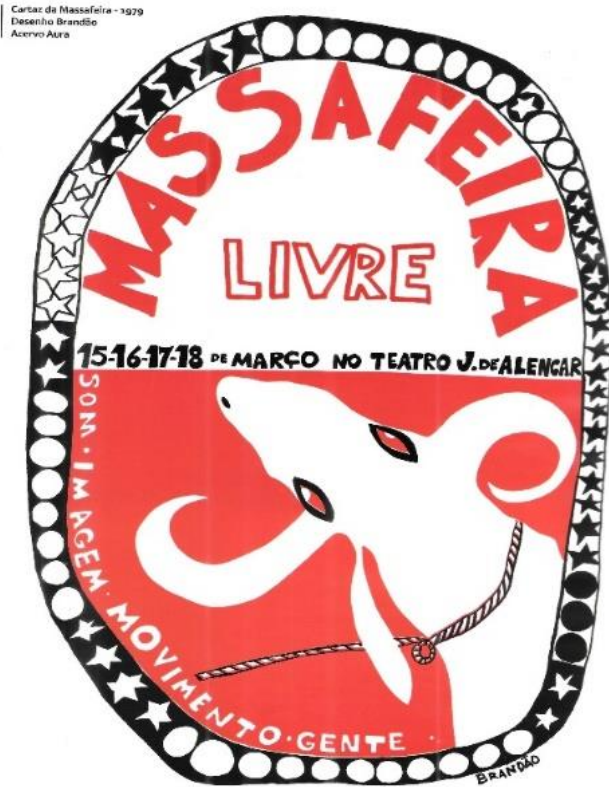
Se faz necessário considerar que o Movimento também estava instigado por diferentes manifestações culturais para se expressarem no enfrentamento do contexto militar brasileiro. Brandão é o artista responsável pela arte gráfica presente no cartaz de divulgação da primeira edição do evento (1979), onde está estampado o desenho do carneiro branco, contrastado com o fundo vermelho (figura 15).

O artista também elabora mais tarde, em 1980, a capa do disco duplo coletivo *Massafeira*¹², que além de trazer novamente a estética visual do carneiro, tem novos elementos adicionados. Entre eles, o sol e a noite estrelada, enunciados na contracapa do disco como “estoque de dias que o sol tem pra nascer, se pôr e nascer de novo” (Massafeira, 1980). Além da própria relação que pode ser estabelecida com a composição *Aurora*¹³, música com autoria de Ednardo e Belchior, e faixa que abre o disco anunciando os *sonhos de aurora* e a claridade que aponta o início da manhã, evocando mais uma vez a ideia de um porvir a partir da construção do movimento. (figura 16)

¹² MASSAFEIRA. Álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. LP.

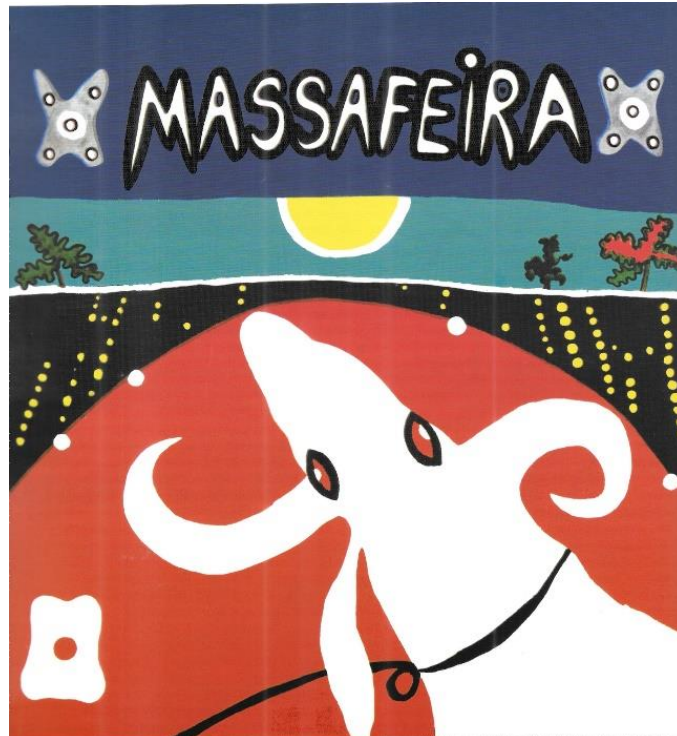
¹³ EDNARDO.; BELCHIOR. Aurora. In: MASSAFEIRA. Álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. LP.

Figura 15 – Cartaz de divulgação do Massafeira Livre de 1979



Fonte: Sousa, 2010.

Figura 16 – Capa do disco duplo Massafeira



Fonte: Sousa, 2010.

O disco¹⁴, apesar de gravado em 1979 no Rio de Janeiro, é lançado apenas no ano seguinte, o que propicia a organização de uma segunda edição do evento para lançamento e comemoração em outubro de 1980 (Brandão, 2010). Na contracapa do disco, juntamente com o desenho do panfleto utilizado para divulgação do evento, Ednardo deixa registrado

Esse espaço extremamente pouco para transmitir e transportar o que se guardou, maturou e explodiu no num pique de energia, na cabeça de cada pessoa presente aquela alegria imensa. No espanto da descoberta que não se traduz, a mágica reza das palavras vestidas de canção na boca plural de todos nós, o chifre desse carneiro apontando o infinito do caminho e a certeza dessa força, motor de transformação e evolução plena, constante nesse imenso estoque de dias que o sol tem pra nascer, se pôr e nascer de novo. (Massafeira, 1980)

Além de externalizar a potencialidade do movimento, evidenciado na produção musical e lançamento do disco, tento um caminho apontado simbolicamente pelo chifre do carneiro, demarca o lugar de origem num movimento projetado mais uma vez para a exterioridade, multiplicação e recriação. O que vai ser confirmado na sequência com outros eventos que fazem referência e reverência ao movimento, como o show no mesmo TJA em 2010, para lançamento de um compilado organizado por Ednardo, o livro *Massafeira 30 Anos - Som Imagem Movimento Gente*; em 2019, com o “*Massafeira Cariri*”, no Crato (CE), e novamente em uma reedição no TJA, além de uma exposição de arte; 2023 como tema do ciclo carnavalesco de Fortaleza, e várias outras ações ao longo desses anos que serão discutidos posteriormente.

Fausto Nilo (2010), compositor, poeta e arquiteto cearense, aponta Augusto Pontes como um dos criadores e lideranças do movimento artístico juntamente com Ednardo, tanto mobilizando os artistas em Fortaleza como defendendo sua marca de identidade plural. Augusto Pontes, publicitário, produtor e compositor, também tem destaque na formação do chamado “Pessoal do Ceará”, movimento musical de Fortaleza surgido na década de 60, formado por Ednardo, Rodger Rogério, Teti, Belchior, Fausto Nilo, Raimundo Fagner, Amelinha e outros cantores, que passam a ganhar visibilidade nacional e divulgar a música cearense com sua produção musical, integrando festivais e fortalecendo a cena musical que mais tarde desembocaria no Movimento Massafeira Livre.

Se faz importante resgatar esses fatos pois Ednardo (2010), ao lembrar a construção, traz nos seus relatos uma necessidade de parte dos integrantes do

¹⁴ Vide álbum completo em <https://www.youtube.com/watch?v=HwZdLdglCHg>. MASSAFEIRA. Álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. LP.

Massafeira em se firmar como movimento, sendo necessário a idealização de um manifesto com normas artísticas definidas, com uma estética anunciada, repetindo o que teria sido feito na Padaria Espiritual, movimento artístico e literário que marcou a cultura cearense, presente no centro da Cidade de Fortaleza, fundado em 1892 por incentivo do escritor Antônio Sales e mais vinte integrantes que publicaram suas produções literárias e artísticas no jornal “O Pão”. O mesmo pôde ser visto na Semana de Arte Moderna, de 1922 e no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Os manifestos vão ser encontrados em vários movimentos da vanguarda modernista, com as ideias que norteiam a produção artística, na busca de expressar seus princípios, muitas vezes rompendo com os limites e imposições artísticas já definidas. Ao mesmo tempo que tal reivindicação era feita, outros artistas do movimento, como Augusto Pontes, estavam na contramão dessa proposição, pois Ednardo (2010) relata que

outra parte pensava que isto seria se limitar em muitas áreas a participação de novos artistas e/ou de artistas veteranos desconhecidos pelo grande público ou outras formas de manifestações de nossas culturas, artes e costumes, que porventura não se coadunassem com a estética escolhida por poucos. Nós, e principalmente Augusto Pontes, um dos maiores defensores da ideia de pluralidade, desconstruíamos item por item com enorme paciência, diante das tentativas de restrições do movimento por parte de alguns. (Ednardo, 2010, p. 19)

Essa abertura do movimento para a pluralidade traz uma construção cultural a partir de um mosaico de bricolagem que se mostra plena quando pensada em rede, e desenha esse arquipélago imaterial de um patrimônio vivo, pulsante e que se projeta para além dos estereótipos nacionais do eixo Rio/São Paulo, tão forte naquela época.

temos manifestado muitas ideias que não serão escritas nem anunciadas, mas realizadas. Não haverá estéticas de bom gosto vigentes. Pra que só um grupo se podemos generosamente abraçar a muitos outros? Abrir espaço até para aqueles que irão questionar a abertura desse espaço para todas as tribos e tendências. (Ednardo, 2010, p. 19)

Tal noção de construção coletiva, que abarcou diferentes formas e arranjos de produção cultural artística, não está fora da ideia central do que seria a idealização de um movimento capaz de elaborar novas articulações que ultrapassem a ordem vigente, trazendo novas formas de ler e compreender a realidade, projetando novas tendências. Mesmo na ausência de um manifesto escrito, ou de uma tendência estética claramente anunciada. A ideia está dada pela própria compreensão do

Massafeira enquanto feira livre. Augusto Pontes fala sobre esse aspecto em entrevista ao Jornal O povo

A grande coisa foi que, durante um período e ainda hoje, essa coisa da música, da criação artística aqui no Ceará, parece que a grande marca é o coletivo. A espontaneidade é a feira. É na feira que os cantadores cantam, é lá que eles agradam à massa, ou não. Naquele instante apareceu muita gente, que ninguém conhecia nem ouvira falar. Muita gente, muita gente, muita gente. E, sobretudo: a insubordinação, o atrevimento, as vontades pessoais, os interesses mesquinhos se dissolvem na participação. (Carvalho, 1999, s.p.)

Na matéria publicada pelo Jornal O Povo, em comemoração aos 30 anos do movimento, Brandão declara que “o carneiro é uma coisa muito popular, ligado mesmo a feira, onde se compra carne de carneiro ou ele por inteiro. Simbolizava a ideia do popular” (Coutinho, 2009). Talvez por isso mesmo Ednardo anunciava na capa do disco que o chifre do carneiro apontava o futuro. Entretanto, enquanto um estava virado para frente, anunciando o futuro, o outro se volta para traz, ainda presente no passado. O corpo do carneiro é posicionado com parte dele visível, enquanto a outra metade encontra-se fora do campo de visão. Diferente do simbolismo cristão/bíblico do "Carneiro/Cordeiro de Deus" que se revela de corpo inteiro no rito Pascal. O Cordeiro do Massafeira neste sentido é parcial. Tenta sair para o futuro e está "afundado" em um passado distante.

Ao propor agir e dialogar com várias gerações de outra forma, Massafeira cria um fato novo, seja um corte / ruptura / intercessão. Embora na época houvessem limitações técnicas de gravações, registros e filmagens, revela-se profícua em apresentar, juntar, difundir, ampliar de forma inusitada o encontro entre gerações, afirmando uma vontade de procura de afirmação identitária cearense, nordestina e brasileira. (Ednardo, 2010, p. 18)

É interessante refletir sobre essa última afirmação que coloca em evidência uma procura por afirmações identitárias que não seja restrita ao local, mas que se expande para o regional e o nacional. Isso porque Belchior também estava nesse mesmo caminho de entendimento, de expansão das identidades, de evidenciar que para além da condição econômica dependente, existia uma força de criação artística de quem está na expectativa das mudanças, “com uma capacidade enorme de desdobramento vital, de resistência, de rebeldia, de espírito, de novidade, de transformação, de poder novo, enfim.” (Belchior, 1983). E Belchior vai além, nessa mesma entrevista, ao defender que se assumir como latino-americano estando ciente de sua identidade cearense, nordestina e brasileira é justamente participar de uma fraternidade latino-americana.

Nesse sentido, Hiernaux (2006) colabora no mesmo entendimento por considerar que a identidade “[...] significa ciertamente compartir el espacio de una comunidad. Referirse a una temporalidad compartida, considera las memorias colectivas que se engarzan con las individuales en un todo coherente” (2006, p. 169). E isso é significativo ao observarmos as narrativas e experiências do que foi proposto pelo Movimento Massafera, e como isso marca a produção cultural dos artistas cearenses.

Rosemberg Cariry (2010) reflete sobre como essas identidades regionais passam a emergir mais fortemente dentro de um contexto de mudanças estruturais, turísticas e econômicas que o Nordeste vivenciava na época impactado por um processo migratório campo cidade que proporcionava um crescimento urbano desordenado, por mais que predominasse a lógica comercial latifundiária.

Da lama ao caos, como cantava Chico Science, o Nordeste despertava com um canto transformador e não caudatário do tropicalismo, pois embora revelasse aspectos da modernidade tardia, ao mesmo tempo, revirava a alma da tradição em busca de diamantes dos ritmos e do ouro das canções, de forma renovada. (Cariry, 2010, p. 104)

Nesse processo recriação e renovação anunciada por Cariry (2010), ao buscar a construção de uma identidade, o Nordeste “redescobre-se como herdeiro de mundos, de povos, de raças, em um clima cultural imerso em dilemas da modernidade e pós-modernidade” (Cariry, 2010, p. 104). Alcançar a expressão dessa profusão não seria possível dentro de generalizações, que o próprio Belchior rejeita ao compor “Conheço o meu lugar” de 1979, fazendo uma crítica a própria redução feita a partir dos estereótipos construídos para o Nordeste. “Não eu não sou do lugar / Dos esquecidos / Não sou da nação / Dos condenados / Não sou do sertão / Dos ofendidos / Você sabe bem / Conheço o meu lugar” (Belchior, 1979). Reforçar essa generalização e imagem de um Nordeste limitado geograficamente e economicamente, é negar a possibilidade desse “herdeiro de mundos” (Cariry, 2010) conseguir produzir por meio da arte. Ao passo que bricolagens se faziam ao congregar ritmos, imagens, poesia e festa. Essa amplitude está sintonizada com uma perspectiva de inclusão. E Cartograficamente, o Nordeste é nordeste da América do Sul, sudeste da América e primeiro oeste do Velho Mundo. Uma vanguarda, como o Massafera, precisa multiplicar referências espaciais.

Brandão coloca como um desses exemplos de confluência de expressões

artísticas a música Pavão Misteriozo¹⁵ composta por Ednardo, em 1974, pois a mesma “emanada de dois ícones populares, como a literatura de cordel e a cadência do maracatu cearense, conseguia ser absolutamente fiel aos ícones e ao mesmo tempo nada trazerem de folclórico” (Brandão, 2010, p. 92). O Maracatu Cearense, que até os dias atuais resiste na cidade de Fortaleza principalmente no ciclo carnavalesco da cidade, congrega também musicalidade, ritualidade, composições visuais em estandartes e vestimentas, carregados de forte simbolismo principalmente de suas heranças negras.

O lamento, associado tanto ao ritmo como ao próprio cortejo da musicalidade do Maracatu, como forma de rememorar um elo perdido do povo e de sua cultura negra com sua terra natal também é lembrado, trazendo à tona as relações da manifestação para com aspectos culturais afrodescendentes, e da luta não apenas pela liberdade, mas pela necessidade de expressar de forma artístico cultural as raízes de cada indivíduo em suas reelaborações. A cara pintada, chamada de negrume e ponto de tensão entre os grupos, também é evocado enquanto elemento identitário do maracatu, independente das motivações atribuídas ao seu uso. (Aguiar, 2017, p. 108).

O esforço de Brandão (2010) em deixar evidenciado essa confluência de expressões e heterogeneidade da produção artística cultural também faz parte de uma tentativa de destacar um diferencial do Massafeira, ao passo que legitima sua produção. Isso porque o artista deixa visível que fomentar essa heterogeneidade de manifestações culturais que em certa medida se diferenciavam do que seria considerado como produção iminentemente nordestina seria arriscado. Nesse sentido, iniciativas que não estivessem enquadradas dentro do que seria entendido como produção nordestina, tradicional, regional, estariam negando as origens, e não fomentando a mesma. Toda e qualquer tentativa de fugir daquilo que trouxesse a estética do tradicional oferecia uma ameaça a cultura e suas raízes nordestinas. Brandão (2010) justifica que esse receio vem de reverberações do movimento Armorial, pois mesmo reconhecendo a importância do movimento e da obra de Ariano Suassuna, o autor argumenta que “aquele movimento de modo algum inventou a única forma de se fazer boa arte no Nordeste e nem se propunha a tanto” (Brandão, 2010, p. 93). Nessa perspectiva, entende as raízes culturais não como arramas estéticas, mas como ponto de partida para novas formas de traduzir e frutificar tais manifestações.

A arte corresponde a uma necessidade de fazê-la e a uma necessidade de recebê-la. A teoria pode vir para explicá-la, ou até para orientar tecnicamente

¹⁵ EDNARDO. Pavão misteriozo. In: Ednardo. O romance do pavão misteriozo. Rio de Janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 1.

sua produção, mas não para balizá-la por dogmas e fórmulas. Não considero que rebeldes como Chico Science tenha que dar satisfações teóricas sobre sua obra, como lhe era exigido a todo momento. (Brandão, 2010, p. 93)

Esse entendimento fortalecia a ideia do Massafeira como encontro aberto e plural, que agregasse uma série de outros grupos literários, musicais, artísticos que aderissem ao “som, imagem, movimento, gente”, presentes no cartaz do evento. Reúne uma série de grupos e movimentos que existiram entre os anos de 1960 e 1970, como “Cactus, Gruta, Pessoal do Ceará, O Saco, Grupo de Artes Por Exemplo, Bienal de Artes de Juazeiro, Grupo Grita, Literarte, Nação Cariri, Siriará, revistas e jornais alternativos, movimentos artísticos e atividades dos centros universitários” (Cariry, 2010, p. 117). Em anexo (anexo A) é possível visualizar a lista organizada que consta todos os grupos participantes e seus locais de origem. Todos estes movimentos desembocam no Massafeira livre, enquanto festividade catalizadora, pois se destaca como

Movimento original, por descartar manifestos e abrigar gerações, o Massafeira foi uma grande festa de estilos, de tendências, de manifestações artísticas diversas e de gerações distintas, que ocorre no estertor da ditadura militar, no momento em que crescia o movimento operário e estudantil, em que a anistia se anunciava como conquista de toda uma geração. (Cariry, 2010, p. 117)

Portanto, se torna referência simbólica dentro das artes cearenses, da visibilidade e canaliza a efervescência da produção que continua em pleno crescimento, e consegue repercutir em uma série de ações ao longo desses 44 anos, que mesmo aparentemente pontuais no tempo-espço cearense, continuam repercutindo. Seja na memória dos artistas e participantes, ou na influência do surgimento de novas articulações. “Augusto pontes tinha razão: deu carneiro e o Massafeira foi para o Rio de Janeiro, voltou para o Ceará e a menina meio distraída cantou Carneiro, Lupiscínia, A Mala, Balão da Bahia, O lago [...]” (Rogerio, 2010, p. 183). A comparação faz referência a música Carneiro, lançada em 1974, composição que surge em meio à vontades expressas em uma conversa entre Ednardo e Augusto Pontes de irem até o Rio de Janeiro, porém não tinham o dinheiro necessário. Como brincadeira, levantam a possibilidade de apostar no “jogo do bicho” no carneiro para conseguirem custear a viagem, caso ganhassem (Castro, 2014).

Amanhã se der o carneiro
O carneiro
Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro
As coisas vêm de lá
Eu mesmo vou buscar
E voltar em vídeo tapes
E revista supercoloridas
Pra menina meio distraída
Repetir a minha voz
Que Deus salve todos nós
E Deus guarde todos vós (Ednardo, 1974)¹⁶

Além da própria ideia de concretização daquilo que se tinha idealizado como sucesso, pela demarcação de êxito associado mais uma vez na composição a um eixo específico do país, fazer esse exercício comparativo de memória é interessante por também ver que “deu carneiro”! Uma vitória de fato, não apenas pela gravação do disco e difusão das composições de artistas cearenses, mas também pelo movimento ter conseguido deixar uma marca simbólica tanto da efervescência e inquietações dos artistas da década de 1970, como também para as produções culturais que surgem nos anos seguintes.

4.1 Latinidade em processo: produção artística de Belchior

Na perspectiva das reverberações e caminhos que compõem o Massafeira, Belchior é representativo, tanto pela sua atuação na composição do movimento, como também pela identidade latina forjada a partir de sua arte, a qual pode ser lida em múltiplos movimentos. Para compreender sua contribuição no entendimento da translatinidade, é importante discutirmos alguns elementos centrais de valores identitários atribuídos ao artista, pois sua produção musical colabora na visualização do Nordeste enquanto “Novo Mundo” em relação ao continente sudestino, já consolidado como porta-voz legítimo da identidade nacional.

Neste sentido, Belchior é uma das ilhas do arquipélago vanguardista e nordestino que vem sendo investigado nesse processo de pesquisa. A paisagem constituída a partir da “Ilha Belchior” é subversiva, confrontante, mistura aspectos do local e do global valorizando raízes ao passo que defende uma visão cosmopolita deste pedaço do sul global que fazemos parte, a América Latina. Rosseti e Cristina

¹⁶ EDNARDO. Carneiro. In: Ednardo. O romance do pavão mysteriozo. Rio de janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 1.

(2017) apontam Belchior como um “defensor ferrenho da construção de uma filosofia própria da América Latina, Belchior carregou sua obra com alfinetadas ao pensamento pré-fabricado” (Rosseti; Cristina, 2017, p. 3).

Belchior assume uma identidade antagonista à medida que traz em sua produção uma crítica a musicalidade estabelecida a nível nacional com os tropicalistas. Mesmo diante do reconhecimento da importância da projeção do tropicalismo enquanto movimento de contradiscurso que reinventou a música brasileira, a consolidação dos artistas e a construção do legado musical dos tropicalistas, e consequentemente o desencadeamento de produções que vieram inspiradas por essa mesma influência proporcionavam comparações e enquadramentos do que seria considerado música brasileira. Nesse sentido, Carlos (2014) aponta que o músico “Belchior chega no cenário da música brasileira lançando uma contraordem” (2014, p. 248). A identidade que Belchior começa a forjar neste período se confunde entre a vanguarda da contraposição ao tropicalismo ou da continuidade do legado dos baianos como Caetano e Gil

Nesse cenário de contradiscurso, seja por meio das críticas às ideias tropicalistas, ao trabalho dos baianos ou ao fato de haver ou ter de haver apenas alguns cancionistas que ocupam lugares dominantes no campo discursivo, é interessante constatar também que Belchior não se posiciona como o único a se rebelar contra o discurso dominante da música brasileira. (Carlos, 2014, p. 251).

Cabe apontar que o trio Caetano, Gil e Chico eram nomes no início dos anos 1970 que capitalizavam os holofotes e consequentemente a “música da América Latina” que estes produziam viria a se tornar canônica. O que estamos chamando aqui de identidade antagonista, Carlos (2014) conceitua como uma identidade construída a partir das polêmicas, pois “as letras das músicas de Belchior possuem pela forma e pelo conteúdo um certo teor refutativo, por colocar em discussão as contradições vividas por toda uma geração do Brasil e do mundo” (2014, p. 254).

É necessário destacar que Belchior assume suas raízes rurais e interioranas, até mesmo provincianas como ele gostava de se referir em incontáveis entrevistas. Ao mesmo tempo, evoca uma identidade do subcontinente latino-americano em suas canções. Ao fazer isso, visibiliza que as contradições do cotidiano colocadas em evidência na sua produção são vividas por todas essas identidades, que são igualmente enquadradas como periféricas.

Nesse sentido, sua produção é eminentemente identitária: uma obra sobralense, cearense, nordestina e, antes de tudo, latino-americana em trânsitos entre

estas escalas e dimensões. Belchior é ao mesmo tempo o rapaz que veio do interior, mas que se assume como morador do continente latino-americano como dizem os versos de uma das suas canções mais emblemáticas e formadoras do imaginário em torno do seu personagem, a música “Apenas um rapaz latino-americano” do disco *Alucinação* (1976).

**Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Sem dinheiro no banco sem parentes importantes
E vindo do interior
Mas trago de cabeça uma canção do rádio
Em que um antigo compositor baiano me dizia
Tudo é divino tudo é maravilhoso (Belchior, 1976)**

Ao passo que dialogava em sua produção com tais problemáticas, ao rejeitar as classificações enquanto “música de protesto”, com predileção por “música de processo” (Carlos, 2014), alternava entre as vinculações individuais e coletivas. Isso porque em meados de 1970, os músicos cearenses passaram a ser chamados coletivamente de “Pessoal do Ceará” diante do fortalecimento de Fagner, Belchior e Ednardo no cenário musical para além do Nordeste, bem como de artistas como Rodger, Têti, Ricardo Bezerra, Augusto Pontes, Petrúcio Maia, Amelinha, dentre outros. Para além da delimitação geográfica, tanto esses como outros músicos que ganham destaque posteriormente não estão necessariamente adotando uma estética delineada, coadunando com a própria ideia do Massafeira em optar pela liberdade de criação cultural e artística. Dessa forma, havia uma tensão estabelecida entre o “eu” e o “nós” que ajudava a criar uma atmosfera de coletividade ao passo que projetava também as inúmeras individualidades artísticas que brotavam deste meio, vindas de cada um dos artistas.

Belchior neste contexto era novamente contrassenso. Ele não topou participar do disco *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem* (1973), que ficou conhecido como Sgt. Pepper’s cearense, como aponta Medeiros (2017), gravado por “Ednardo e o Pessoal do Ceará”. Em contrapartida, o autor aponta que Belchior ajudou a popularizar a ideia de coesão do grupo Pessoal do Ceará:

Belchior chegou a falar como integrante de um movimento deliberado. “eu não sei bem o que a gente quer, mas sei o que não quer. A nossa intenção não é folclórica. Não estamos na do protesto, como esteve o Gilberto Gil, nem na da poesia absoluta como Caetano Veloso, mas na apresentação geográfica do nosso enfoque. Enfim, estamos em outra impostação”, declarou Belchior à revista *Veja* em agosto de 1971. (Medeiros, 2017, p. 50)

Duas coisas chamam atenção prioritariamente na fala destacada acima. A

primeira delas é novamente a posição antagônica de Belchior em relação aos baianos *sudestinizados* no momento que precisa se autocaracterizar. A segunda é o discurso bem localizado no espaço quando o cantor fala sobre a preocupação com a geografia do enfoque do seu grupo. Diante dessa demarcação regional e dos elementos constituintes de sua produção, abordadas até aqui, cabe destacar como as paisagens artísticas compostas pelas narrativas além-fronteiriças da música do cantor e compositor funcionam como elemento constituinte da identidade translatina de um movimento de vanguarda surgido e firmado a partir de solo nordestino.

4.2 Terral: a produção multifacetada de Ednardo

Fortalecendo os comparativos estabelecidos a partir da obra de Belchior, Ednardo também se faz significativo diante da sua atuação tanto no Massafeira Livre, como na difusão musical da sua produção de elementos geográficos cearenses e da capital fortalezense, além de colaborar na difusão, a partir das suas sonoridades, a cadência do maracatu cearense. Ednardo também percussor na gravação do disco *Pessoal do Ceará*, juntamente com Rodger e Teti, que iria tornar nacionalmente conhecido o movimento que se inicia no final da década de sessenta. O disco, desde aquela época, já apresentava “diversa significação artística nos segmentos de música, poesia, literatura, artes plásticas, teatro e outras formas de expressão” (Ednardo, 2014).

Carvalho (1984), ao analisar a produção de Ednardo e sua reverberação no cenário musical, destaca que músico sempre assumiu suas identidades, à medida que estava presente na sua composição elementos que faziam parte do cenário da cidade de Fortaleza, ao mesmo tempo que também dialoga com projeções maiores, sem restringir suas influências.

**Eu venho das dunas brancas
Onde eu queria ficar
Deitando os olhos cansados
Por onde a vida alcançar
[...]
Eu tenho a mão que aperreia
Eu tenho o sol e areia
Sou da América, sul da América
South America
Eu sou a nata do lixo, eu sou do luxo da aldeia
Eu sou do Ceará (Ednardo, 1973)**

A composição traz a paisagem litorânea da cidade demarcada pelas dunas da Praia de Iracema, que hoje já não estão mais na paisagem da cidade diante do

desenvolvimento econômico e especulação imobiliária. Ao lembrar, declara sua saudade da terra natal, identificando sua cearensidade, ao passo que se projeta para essa América do Sul. Ao discorrer sobre essa faixa musical, Rogério (2008) analisa que

Na mesma peça musical o maracatu enfatiza essa paisagem cearense, porém revelando certa inquietação com “*eu tenho a mão que aperreia*” e o sentimento latino americano e cosmopolita do português ao inglês “*Sou da América, Sul da América, South América*” também pulsa com a batida do maracatu, nesse mesmo ritmo o autor tece uma crítica social “*sou da nata do lixo, sou do luxo da aldeia, sou do Ceará*”, e numa aproximação ainda mais localizada a letra “*bate na porta pra te aperrear*” de um bairro que abrigou a aristocracia fortalezense. (Rogério, 2008, p. 101, grifo nosso).

O autor identifica outros elementos que são pertinentes a reflexão, pois demonstra a conexão de Ednardo com sua condição latina, ao mesmo tempo que lhe mostra ciente das problemáticas que atravessam o seu lugar, mesclando elementos que perpassam a paisagem litorânea da cidade, os aspectos das manifestações culturais e suas sonoridades, e sua condição periférica e cosmopolita. A princípio, fazíamos a mesma argumentação sobre a condição periférica e consciente de Belchior de suas identidades, diante das suas falas e posicionamentos explícitos. Porém, aqui também conseguimos realizar a mesma ligação para com Ednardo, que talvez não tenha a mesma projeção de Belchior pelo funcionamento da própria indústria cultural.

Além disso, Ednardo também tem na sua produção o caráter múltiplo à medida que propõe a reinvenção do cordel a partir de códigos urbanos e a fantasia da literatura popular de cordel ao lançar “Pavão Misterioso” (Carvalho, 1984). A composição é um marco por trazer na sua sonoridade as referências musicais da cadência do maracatu cearense que, como vimos anteriormente, encontrou no carnaval uma possibilidade de perpetuar sua manifestação. Assim, além de dar visibilidade aos grupos de maracatus no processo de difusão da sonoridade, demarcam as produções culturais da capital no cenário nacional. Ricardo Guilherme, na transmissão do carnaval de Fortaleza, faz a seguinte reflexão

eu acho que a música popular Brasileira criou um novo gênero, essa nova batida que não é o maracatu, não é o maracatu de Pernambuco, que aí já temos a presença do nosso Chico Science, com o maracatu mais pernambucano, e o nosso Ednardo, com Cauim, e com as músicas como o Pavão Misterioso que vai colocar um criador de um novo gênero. (Prefeitura de Fortaleza, 2023c).

Nesse sentido, há um reconhecimento da difusão cultural a partir da sua

produção. “A batida nostálgica e processional do maracatu está presente em várias composições dele, perpassa como um referencial de resistência, grande parte de seu trabalho (Carvalho, 1984, p. 88). O autor considera que Ednardo representa o Baliza¹⁷ do maracatu, ao erguer o estandarte de divulgação na escala nacional, na qual as atenções estão voltadas para o carnaval carioca. “Diluído ou assumido, pode-se falar do maracatu como um dos traços mais fortes e pessoais da proposta de Ednardo” (1984, p. 89).

As influências afro-brasileiras e caboclas, presentes no maracatu, estão consequentemente demarcadas na produção de Ednardo, trazendo a festividade e ancestralidade para além do espaço delimitado para os maracatus, que seria o carnaval de Fortaleza. Esse aspecto é interessante justamente por dialogar com o espaço/tempo escolhido para comemorar e homenagear o Massafeira, o “Ciclo Carnavalesco 2023” de Fortaleza. Assim como muitas vezes esse foi o único espaço de visibilidade dos grupos de maracatus, mesmo diante das fragilidades apresentadas pelo evento, é agora o mesmo espaço que também reverência o Massafeira, numa espécie de reverência e reconhecimento aos diálogos culturais.

A produção de Ednardo se apresenta de forma multifacetada, como o próprio músico deixa claro em entrevista a Carlos Willian para a Revista Bula, respondendo sobre os constituintes de suas influências

Tanto em Fortaleza quanto em viagens aos litorais e interior do Ceará mais distantes, ia aos espaços públicos de carnavais e feiras livres, para ver e escutar maracatus, violeiros repentistas e sanfoneiros, bumba-boi, congados, frevos, forrós, cocos, emboladas e sambas, descobrindo músicas, ritmos afro-brasileiros e indígenas e suas vertentes culturais. [...] Entre os 15 e 25 anos, meu instrumento mais constante foi o violão, tanto na vertente dos movimentos musicais que vinham de fora, rock, blues e jazz, quanto na vertente brasileira, baião, bossa nova, samba, choro, além da vertente latina, bolero, rumba. (Ednardo, 2014)

Aqui, Ednardo deixa claro que sua composição perpassa o local, o nacional, a cultura popular, e toda a multiplicidade de expressões que vivencia no Nordeste. Tem sua atenção voltada a esses elementos culturais, por entender que “à atenção aos produtos audiovisuais, livros, teatro, cinema etc., valorizando seu povo, costumes e identidade, que são de importâncias fundamentais para se construir uma nação, fica

¹⁷ “Na configuração do cortejo, temos na abertura do cortejo o baliza, que desfila com uma baliza¹⁵ na mão, fazendo acrobacias e passos de dança com um turbante na cabeça e o rosto pintado de negrume. Logo atrás, vem o porta-estandarte, personagem que é critério obrigatório segundo o regimento, que anuncia a chegada do maracatu e traz no estandarte as cores do grupo, o nome, a data de criação e o símbolo que representa o grupo” (Aguiar, 2017, p. 62).

em segundo plano” (Ednardo, 2014). Sobre as classificações e enquadramentos, o artista é enfático:

Todo tipo de classificação, reduz e apequena. Na música é maneira de compartimentar, segmentar e controlar. Indicar caminhos seria ainda mais complicado. Abstraindo a questão, estão abertos todos caminhos possíveis e imagináveis ao que se inventar. Como música regional, entendo aquilo que é feito por artistas de uma região ou local. [...] Toda e qualquer música tem seu berço em regiões, cidades, bairros, zonas. Nenhuma nasce universal. No Brasil, foi e é assim com o samba, choro, bossa nova, tropicália e tantos outros movimentos e tendências da música. [...] O que torna mais amplo é a junção dos ingredientes que emulam o povo brasileiro a entender esse liquidificador cultural e estético, a aceitá-lo como sua mais completa tradução naquele instante. [...] Ao cultivarmos a pluralidade cultural, musical, religiosa, política, costumes, junto com nossa miscigenação racial, marcamos um ponto gigantesco a nosso favor. (Ednardo, 2014)

É importante destacar que ainda na década de oitenta, Carvalho (1984) já indicava possibilidades de se pensar as identidades em Ednardo. “Ao pescar os caracteres de cearensidade, o objetivo foi mostrar que o trabalho em cima dos referenciais da cultura regional pode ser um caminho para uma abrangência nacional” (1984, p. 98). Aqui, o autor já indicava caminhos de pensar nas potencialidades da produção regional em sua efervescência, em diálogo com as identificações nacionais, e da nossa concepção, translatinas. Do mesmo modo, Ednardo aponta esse caminho na citação acima, ao advogar pela pluralidade cultural, e pelo distanciamento das classificações e estereótipos que impedem a profusão da criação em diálogo com as religiosidades, as identidades culturais e as realidades socioeconômicas.

4.3 Reverberações multiartísticas do movimento cultural Massafeira

Os desdobramentos do movimento ao longo dos anos surgiram de formas diferentes, ora fragmentada na influência de artistas, ora na organização de eventos que rememorassem o mesmo. O disco gravado, derivado do evento, não atingiu a repercussão esperada, diante das problemáticas de distribuição e divulgação. Oliveira (2000) considera que transformar o Massafeira em Álbum Duplo “foi submetê-lo a essa ordem de produção, à lógica do mercado e conseqüentemente à destruição, senão pelo consumo, mas por essa máquina que também destrói o que não lhe rende lucro” (2000, p. 75). De todo modo, o Massafeira deixou seu registro marcado na gravação na produção musical. Vale ressaltar que em diferentes relatos, é registrado a ausência de mediação local do movimento, dos artistas e conseqüentemente da importância do projeto cultural para a cidade. As notícias jornalísticas que se debruçaram de forma

mais incisiva sobre a realização do Massafeira só surgiram nos anos de comemoração de vinte e trinta anos do acontecimento do mesmo.

Em comemoração aos trinta anos do Movimento (1980-2010), ocorre a realização do “ManiFesta! Festival das artes” (figura 17), onde acontece o relançamento do disco e a publicação do livro “Massafeira Livre - 30 Anos”.

Figura 17 – Cartaz de divulgação do ManiFesta! Festival das artes



Fonte: ManiFesta, 2010¹⁸.

A produção é um marco não apenas pela celebração dos 30 anos, mas também pela pesquisa de compilação que reúne depoimento de participantes, fotografias, ilustrações de Brandão, Fausto Nilo e Ednardo, cartazes, notícias jornalistas, e trabalhos acadêmicos. Tal compilado é fundamental para o registro material do movimento, utilizado como fonte de pesquisa nesse capítulo.

Além do registro, a publicação veio acompanhada de programação no TJA, palco que recebeu o evento original e recebe em nova edição seus participantes, com a colaboração dos novos artistas cearenses. Em uma notícia publicada no jornal Extra – Globo sobre o evento, o álbum e o movimento são colocados como capítulo

¹⁸ Disponível em: <http://zecazines.blogspot.com/2010/10/massafeira-30-anos-manifesta.html>. Acesso em: 11 jan. 2023

esquecido da música brasileira, mesmo reconhecendo um traço visionário que permeava o mesmo.

Agora, três décadas depois, a reedição em CD (Sony) e o lançamento do livro "Massafeira 30 anos" (Aura) repensam a importância do álbum/movimento - capítulo esquecido da música brasileira - e apontam para o caráter visionário do chifre-infinito que o lançava no futuro. Afinal, ele trazia um outro olhar sobre o Brasil e sua cultura, vindo de um ponto de vista fora do eixo RJ-SP, incorporando leituras de "primos" como Clube da Esquina e Tropicália e trazendo colaborações originais a elas. (Lichote, 2010)

Rodger Rogério argumenta que tal silenciamento do disco também se deve ao fato de que "Problemas internos na fábrica da CBS impediram um lançamento que tão importante registro mereceria. Mas, pelo que representou para os jovens da cidade naquele momento e pela repercussão alcançada em outras capitais, com o passar do tempo, a Massafeira foi se revestindo de importância histórica." (Manifesta, 2010). Também fica demonstrado pelos relatos uma inquietação quanto ao silêncio da mídia ao evento de 1979, que não deu muita repercussão ao movimento, até mesmo pela influência da ditadura militar.

Em 2019, marca dos 40 anos, acontece a reedição no TJA em três dias, com homenagem a Belchior; Patativa do Assaré; Petrucio Maia e Augusto Pontes. A Câmara Municipal de Fortaleza, em conjunto com a Assembleia Legislativa do Ceará, realiza uma sessão solene no TJA em homenagem aos artistas cearenses que compõem o movimento, como reconhecimento da importância do mesmo para a cultura cearense. O Centro Cultural Belchior, equipamento cultural da Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza, realiza a "Semana Massafeira – 40 anos", com palestras e espaços de discussão mediados por participantes do movimento.

É interessante perceber essa mobilização de diferentes atividades na comemoração dos 40 anos dá-se nas proximidades do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, embora a travessia do período pandêmico tenha interrompido muita programação cultural. Isso porque o centenário influencia diretamente no desencadeamento de comemorações, exposições de outros movimentos vanguardistas. Comparando esses dois movimentos, a matéria do Jornal O Povo deixa registrado que após os sessenta anos da Semana de Arte Moderna, os "cearenses ilustres entraram na onda e resolveram criar o seu próprio movimento. Massafeira Livre, foi a nossa Semana de Arte, e foi sediada no ambiente sagrado que é o Theatro José de Alencar" (Diógenes, 2022). Além disso, enfatiza também um período importante para a resistência por meio da arte.

No ano de 2023 a programação do ciclo carnavalesco cearense – espaço o qual é usado como resistência não apenas no sentido festivo apontado por Ferreira (2003), mas pelos grupos de maracatus, blocos, escolas de samba e afoxés que tem nessa temporalidade sua manutenção e ápice festivo do ano – tem como tema “Massafeira, no ritmo dos reencontros”.

Além do movimento, também faz homenagem ao músico Tarcísio Sardinha, importante para a cena cultural cearense, nas rodas de samba e de choro na Capital e na música popular. “Som. Imagem. Movimento. Gente”. É assim que o movimento Massafeira Livre foi definido nos idos da década de 1970. E é assim que a homenagem a este momento das artes cearenses irá influenciar o Ciclo Carnavalesco 2023 em Fortaleza” (Fortaleza, 2023). Nos cartazes de divulgação (figura 18) da Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (SECULTFOR), o tão simbólico carneiro volta as imagens, renovado pela festa carnavalesca.

Figura 18 – Cartaz de divulgação do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.



Fonte: Prefeitura de Fortaleza, 2023a¹⁹.

¹⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cn6sjAROVmx/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

É importante destacar que o Ciclo Carnavalesco de Fortaleza abarca o período do pré-carnaval nas semanas que antecedem, e o próprio carnaval. O mesmo é dividido em polos pela cidade, onde as festividades ocorrem ao longo dos finais de semana de janeiro e fevereiro. São eles: Praça do Ferreira, Mercado dos Pinhões (Praça Visconde de Pelotas), Mocinha (Rua Padre Climério com Rua João Cordeiro), Aterrinho da Praia de Iracema, Benfica (Praça João Gentil), Polo dos Queijos (Raimundo dos Queijos) e Passeio Público (infantil), Marco Zero da Barra do Ceará e no Parque Rachel de Queiroz. Todos os locais são estratégicos simbolicamente pois possuem marcas patrimoniais festivas da cidade. O mapeamento de tais polos podem ser visualizado na imagem abaixo (figura 19), presente no site de divulgação do Ciclo Carnavalesco de 2023²⁰. O acompanhamento em campo se deu em três polos diferentes, contemplando o período pré-carnavalesco e a semana do carnaval. Os pontos visitados foram: Polo Benfica, Polo Praia de Iracema e Avenida Domingos Olímpio.

Figura 19 – Mapa dos Polos do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.



Fonte: Prefeitura de Fortaleza, 2023²¹.

No Polo Benfica, a programação acompanhada se deu no pré-carnaval, com apresentação de Maracatu e artistas locais. Vale ressaltar que o Benfica ganhou destaque ao longo dos anos pela formação de blocos carnavalescos independentes, que ocupavam a Praça João Gentil, e passou a ser incorporada como Polo do Ciclo

²⁰ Site de divulgação do Ciclo Carnavalesco de 2023: <https://carnavaldefortaleza.com.br/>.

²¹ Disponível em: <https://carnavaldefortaleza.com.br/>. Acesso em: 27 jan. 2023.

Carnavalesco, recebendo a programação da Secretaria da Cultura de Fortaleza (Secultfor), com a participação de artistas locais. Na Praia de Iracema, Polo mais central e estratégico diante do atrativo turístico do litoral, é um espaço conhecido por receber programações de réveillon, aniversário da cidade, carnaval, festas juninas e demais eventos promovidos pelo estado/município. No carnaval, o mesmo recebe shows diários que possuem em sua programação atrações nacionais, antecidos dos Blocos Carnavalescos que desfilam desde o Centro Cultural Dragão do Mar, até o Aterro da Praia de Iracema, onde está localizado o palco principal da festa.

Nos dois espaços visitados, o que evidenciava mais diretamente a ligação do evento para com o Movimento Massafeira eram os elementos visuais, incorporados no processo de divulgação no material publicizado pela Secultfor (figura 20). Além disso, de forma sistemática, sempre era anunciado pelos apresentadores do evento o tema do Ciclo Carnavalesco ligado ao Massafeira, explicitado de forma breve, bem como a homenagem ao artista cearense Tarcísio Sardinha.

Figura 20 – Cartaz de divulgação do Ciclo Carnavalesco 2023 de Fortaleza.



Fonte: Acervo do autor, 2023

A programação contemplava artistas locais, credenciados anteriormente via edital de fomento municipal, fato que gerou críticas por parte dos artistas pelo atraso na divulgação dos artistas selecionados e seus respectivos dias/locais de

apresentação; pela presença de artistas contratados que não passaram pelo processo de credenciamento prévio via edital; e pela repetição de alguns artistas, deixando tantos outros de fora. É necessário considerar que nos últimos anos, o Carnaval de Fortaleza tem crescido diante da adesão do público fortalezense. Porém, ainda encontra na padronização e limitações burocráticas barreiras que impedem sua irradiação de forma mais expressiva, diante da sua potencialidade.

O terceiro polo acompanhado foi a Av. Domingos Olímpio, onde ocorrem os desfiles de Maracatus, Escolas de Samba e Blocos Carnavalescos. É necessário destacar aqui a potencialidade do Maracatu Cearense dentro dessa proposição de celebração ao Massafeira, diante da sua representatividade enquanto manifestação cultural que agrega uma estética marcada pelo uso do negrume no rosto, a calunga, os orixás e indígenas, dentro de uma miscelânea de significados atribuídos na construção da cultura cearense. Além da musicalidade demarcada no ritmo cadenciado do ferro do maracatu, elemento esse eleito como patrimônio cultural dentro do Registro Municipal de Fortaleza.

Na imagem a seguir (figura 21), é possível visualizar nas arquibancadas de onde o público acompanha as apresentações mais uma vez a identidade visual adotada em todo o percurso do desfile da Av. Domingos Olímpio, ligados tanto a homenagem ao Massafeira como a Tarcísio Sardinha.

Figura 21 – Arquibancadas dos desfiles da Avenida Domingos Olímpio.



Fonte: Acervo do autor, 2023.

Aqui é importante registrar que a visualização desses elementos marcados na paisagem do desfile, de forma enfática, é instigante, pois relevam os demarcadores dados tanto pela homenagem como pela retomada de um movimento artístico que influenciou a cultura da cidade. Porém, as correlações das agremiações, blocos, maracatus e afoxés são fragilizadas, na medida que as marcas são apenas visuais, sem presenças narrativas, nas falas, discursos, dos locutores e interlocutores que anunciam e debatem a manifestação. Dessa forma, apesar da marca preencher o campo publicitário e visual (figura 22), há um esvaziamento quanto a participação efetiva de artistas da geração musical diretamente envolvida no movimento e seus desdobramentos. Distanciamento mesmo de artistas locais que continuam produzindo, mas que aqui não são acionados, ou quando feito é de forma pontual, como o próprio Tarcísio, Ednardo ou Fagner.

Figura 22 – Concentração dos desfiles na Avenida Domingos Olímpio.



Fonte: Acervo do autor, 2023.

Os quatro dias do Carnaval de Fortaleza foram transmitidos ao vivo pelo canal do *Youtube* da Prefeitura de Fortaleza²². A transmissão no formato realizado, com imagens dos desfiles da Domingos Olímpio (figura 22), contando com apresentadores e pesquisadores da cidade de Fortaleza que estudam os temas, entrevistas, dentre outros, é colocado como inédito no ciclo carnavalesco da cidade, e segundo a apresentadora da transmissão, a Jornalista Isabel Andrade, o objetivo é dar visibilidade aos artistas, promover e valorizar a cultura local (Prefeitura de Fortaleza, 2023b).

É interessante resgatar alguns temas discutidos nas transmissões, pois colaboram no entendimento dessa associação do grupo Massafeira ao tema do carnaval de 2023. No primeiro dia de transmissão (18/02), esse aspecto é discutido logo de início, por Isabel Andrade, ao evidenciar alguns pontos.

existe um tema que está norteando essa festa, é Massafeira, vocês podem até ver aqui, no ritmo dos reencontros. A Massafeira muita gente sabe foi um grande movimento ou momento musical, as vezes os integrantes daquele momento histórico não gostam de chamar de movimento, mas foi um grande momento musical dos anos 70, com grandes artistas cearenses, e a festa está justamente fazendo uma referência a esses artistas como Ednardo, Teti, Rodger Rogerio, que participaram desse festival da Massafeira. (Prefeitura de Fortaleza, 2023b).

Esse destaque inicial em alguns momentos é retomado, porém é sempre enfatizado no aspecto musical, com os cantores cearenses. As referências as outras manifestações que compuseram o movimento, como a própria performance e teatralidade que poderia ser resgatada na intersecção com o Maracatu, acaba sendo evocado apenas na popularização musical que é feita por Ednardo com a faixa musical Pavão Misterioso. Uma aproximação disso é encontrada em alguns aspectos, que mereciam ser mais bem explorados e evidenciados, diante do potencial de produção e da própria fomentação do que seria essa translatinidade, mesmo que não esteja anunciada. Ainda no decorrer da transmissão, a jornalista afirma que

o Carnaval de Fortaleza é um Carnaval da multiplicidade, a força criativa aqui é gigantesca porque você tem ali na Praia de Iracema o forró, que é uma manifestação musical, cultural, muito particular do Nordeste brasileiro, mas que em Fortaleza tem uma força da indústria do forró muito grande, a Katia Cilene ali desde os anos 80 ali realmente movimentando e nacionalizando esse ritmo musical. Antes a gente falava do pessoal do Massafeira, você citou aí dois grandes artistas cearenses que nacionalizaram também o maracatu, Ednardo é um deles a partir dos anos 70 quando lança Pavão misterioso né,

²² Canal do Youtube da Prefeitura de Fortaleza disponível em: <https://www.youtube.com/@prefeiturafortaleza>.

e aí você tem aqui na avenida hoje e amanhã maracatus, mas depois a gente também tem escola de samba, e também tem afoxé, então é essa multiplicidade né, o carnaval de Fortaleza é uma coisa realmente incrível. (Prefeitura de Fortaleza, 2023b).

Além de trazer essa multiplicidade que é própria do carnaval, enquanto espaço-tempo que permite o desdobramento de diferentes expressões, seria importante destacar que essa multiplicidade está dada não apenas no carnaval cearense, mas na produção cultural das diferentes expressões artísticas. Apesar do enfoque estar na musicalidade, como argumentava-se anteriormente, ainda assim existem indícios dessa difusão de expressões que caracterizam essa translaticidade, tendo suas marcas indígenas, africanas, nordestinas, reelaboradas nessa profusão de manifestações que se congregam no carnaval.

O secretário da cultura de Fortaleza, Elpídio Nogueira, também é entrevistado durante os desfiles dos blocos carnavalescos (21/02), e corrobora com o entendimento da escolha do tema para o ciclo carnavalesco de 2023, na tentativa de valorizar os artistas locais e reconhecer a importância do movimento:

O grupo Massafeira, é um movimento que aconteceu aqui em Fortaleza que revelou grandes artistas, Belchior, Amelinha, Fagner entre outros que vocês já conhecem. Mas o movimento que nunca se acabou, ele ficou ali às vezes é um pouco aí embutido, um pouco escondidinho, mas de vez em quando tem as grandes manifestações.[...] então eu fico muito feliz que a Secretaria de Cultura de Fortaleza pode reconhecer publicamente o movimento Massafeira e essa homenagem ao Tarcísio Sardinha que é mais do que merecida. (Prefeitura de Fortaleza, 2023c).

Ao resgatar essa valorização e reconhecimento público realizado enquanto homenagem no ciclo carnavalesco, também nos é lembrado uma crítica feita anteriormente pelos participantes do Movimento da falta de visibilidade e reconhecimento midiático do festival na década de 70. É claro que outros movimentos foram feitos ao longo dos anos, como o Centro Cultural Belchior e o edital Massafeira, que credencia coletivos de música para compor a programação do próprio centro, localizado na Praia de Iracema, além dos demais eventos e comemorações citados anteriormente, dentre outros.

Assim, pensando nessa visibilidade que se pretendeu dar ao Movimento e nas diversas formas de silenciamento, ao longo dos anos, frente aos seus potenciais quase inexplorados, é possível pensarmos nas contribuições de Ricoeur (2007) sobre as questões de memória e esquecimento. De certa forma, a homenagem é montada na lógica da memória e do esquecimento, pois apesar dos recursos visuais e dos

argumentos discursivos nos espaços carnavalescos, é algo fragilizado. O projeto de esquecimento está dado à medida que tais vinculações são atribuídas como a política de cota mínima (Aguiar, 2017), sem explorar as potencialidades de irradiação das manifestações.

Nesse sentido, Ricoeur (2007) demonstra que o esquecimento é uma forma de apagamento e desgaste da memória. Os rastros poderiam ser evidências utilizadas como estratégias para resgatar tais memórias, como registros documentais e narrativos, mas que também podem ser dispersados à medida que as narrativas entre passado e presente são enfraquecidas.

A sociedade, por seu turno, elabora essa arte do esquecimento. É na coletividade que os interditos, as experiências não ditas, os grupos não lembrados vão provocando, instigando e institucionalizando o esquecimento, impondo proibições e silenciamentos. O não dito, nesse caso, prefigura o esquecimento a partir do que não se narra, pois não sendo dito não tem como ser transmitido a outrem, ao próximo que virá e, dessa maneira, não tem como superar o tempo limitado da geração que experimentou tal acontecimento e perpetuá-lo, já que não há a quem passá-lo. (Santos, 2009, p. 8).

Ricardo Guilherme, ator e dramaturgo presente na transmissão como comentarista, afirma que o Massafeira é “o encontro assim de uma geração que já seria do passado, dos anos 70 com uma gente jovem que estava surgindo naquele momento” (Prefeitura de Fortaleza, 2023b). Assim, destaca que artistas como Ednardo, Fagner, Rodger Rogerio, Teti, Jorge Melo estariam no encontro com a nova geração de artistas que nasciam, como Mona Gadelha, Chico Pio, entre outros. Nesse sentido, perpetuar esse esquecimento, mesmo que de forma velada, é também silenciar a produção e profusão de artistas, inseridos nessa “política de cota mínima” de participação. Então, em que medida tal “política” associa-se à cultura latina?

Pode-se inferir que a política do esquecimento é também um exercício de negação da translaticidade. Pois diante dos estereótipos impostos pelas regionalizações, sejam nordestinas, cearenses ou latinas, se propõe a produção cultural criativa, de múltiplos elementos, reconhecendo as influências de uma raiz sertaneja, indígena e africanas, reelaboradas com novos elementos da modernidade, como estratégia de enfrentamento a essa paisagem fabricada. Porém, esse criativo pode ganhar vida, corpo, se estender. O que para muitos representa um risco, diante das distorções da raiz original. Portanto deixam de ser fomentadas, e passam a ser cristalizadas na lógica do tradicional, aprisionando o potencial da translaticidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: PAISAGEM PATRIMONIAL E TRANSLATINIDADE

O desenvolvimento da pesquisa proposta neste trabalho visava o diálogo com as paisagens patrimoniais, na compreensão das representações do patrimônio cultural do Nordeste enquanto promotores da translatinidade. As representações simbólicas que compõem essa paisagem patrimonial latino-americana possuem múltiplos elementos que tecem a noção de latinidade, que perpassam a musicalidade, a literatura, o idioma, as manifestações festivas e religiosas.

Porém, as representações de latinidade evidenciadas no Brasil são fortalecidas a partir das nacionalidades, cristalizadas em iniciativas como a FMAL, abordados na primeira parte desse trabalho como topológica/material, “ilha” patrimonial, enquanto equipamento cultural que inaugura a noção de irradiação das identidades latino-americanas no Brasil, refletindo os ideais modernistas. Tal iniciativa é motivada pela influência dos processos migratórios vivenciados no Sudeste, que fomentam essa identificação cultural como formas de reforço as identidades nacionais fragilizadas no deslocamento populacional.

Nesse sentido, essa rememoração dentro de cristalizações de aspectos culturais próprios das identidades latinas, fabricam marcadores culturais artificializados, ao passo que são fomentadas de maneira reduzida e limitada. Isso porque o modelo de projeção a partir do FMAL não se multiplica para além do território sudestino, atuando de forma local. Porém, projetam identidades que se propõem a ter um alcance nacional, demarcando símbolos e festividades que traçam determinadas nacionalidades da América Latina. Isso pode ser visto na musicalidade, seja na cumbia colombiana ou no tango argentino; bem como nas festividades bolivianas que ocorrem em São Paulo ou o Carnaval peruano Yunza, em decorrência do grande fluxo migratório destas nacionalidades.

Assim, o fortalecimento dessas práticas consideradas genuinamente latinas, por estarem ligadas a símbolos nacionais de outras nacionalidades da América Latina, enrijece uma política de valorização patrimonial ao passo que inviabiliza as expressões culturais populares brasileiras, grupos, manifestações, vanguardas que passam a ser difundidas dentro de regionalizações e definições impostas, sejam sudestinas, nordestinas ou nortistas, que nem sequer são cogitadas como expressão dessa latinidade brasileira.

Nesse sentido, ao não visualizar nessas manifestações regionais

brasileiras demarcadores eminentemente latinos, ignoramos os processos da produção artística que são representativas de uma latinidade pulsante, criativa e legítima. Latinidade não nomeada por estar posicionada fora dos enquadramentos, embora reforcem regionalidades. São representativas por promover múltiplas identidades transversais, incapazes de aprisionar-se nas heranças ibéricas padrão.

Um exemplo interessante relevador dessa fabricação de identidades voltada ao consumo popular, enquadradas em padronizações sobrepostas, é a organização nesse mês de julho – que possui forte tradição junina, principalmente no Nordeste – da “Festa Julina” no FMAL²³. A festa acontece no feriado da cidade de São Paulo pela Revolução Constitucionalista de 1932. Além do festival do milho e do morango, o evento anuncia quadrilhas juninas e atrações musicais nordestinas. Porém, deixa demarcado que o evento possui gastronomia de “arraiá”, ao passo que mantém pratos típicos de outras nacionalidades disponíveis na praça de alimentação. A promoção dessa festividade é limitada e apresenta fragilidades à medida que compreende a leitura de uma manifestação cultural Nordestina de maneira restrita a comidas típicas, forró e quadrilha. O que reforça inclusive os estereótipos já reproduzidos pelas metrópoles do sudeste sobre o imaginário cultural nordestino, utilizando o “arraiá” como tema (anexo H), e não como elemento patrimonial cultural.

Contraponto, portanto, a ideia do FMAL como marca tipológica/material enquadrada como “ilha” patrimonial, temos o arquipélago simbólico intangível formado por diferentes linguagens e expressões artísticas do imaginário nordestino, desde músicos, literatos, teatrólogos, e demais artistas que estão na vanguarda da produção artística. Enquanto celeiro da ideia de uma autenticidade brasileira, o Nordeste produz expressões culturais que divergem das identidades hegemônicas reproduzidas a respeito do Brasil. A partir das alteridades, a região projeta translatinidades, diante da agregação de elementos culturais afro-brasileiros, indígenas, sertanejos, reelaborados dentro da modernidade com múltiplas influências, frutificando, portanto, as formas de expressar essa latinidade, sem assim ser nomeada.

O recorte delimitado, a partir do Nordeste em suas vanguardas culturais, evidência esse arquipélago simbólico de expressões, como celeiro da produção cultural popular e caminha no rumo da translatinidade. Isto se dá justamente pela

²³ MEMORIAL da América Latina recebe Festa Julina nos dias 08 e 09 de julho. **Memorial da América Latina**, São Paulo, 30 jun. 2023. Disponível em: <https://memorial.org.br/memorial-da-america-latina-recebe-festa-julina-nos-dias-08-e-09-de-julho/>. Acesso em: 10 jun 2023.

agregação de raízes afro-brasileiras, indígenas e sertanejas modernas citadas, com uma nordestinidade que supera a velha latinidade, à medida que não está aprisionada pelos papéis folclóricos de servir a cultura como mero entretenimento latino.

O Nordeste translatino, explorado aqui a partir do patrimônio do Ilê Aiyê, do Armorial e, com maior atenção, do Massafeira, redesenha sua expansão cultural. Poderíamos argumentar que essa capacidade multiplicadora, que rompe com as demarcações estereotipadas também, é resultado de uma formação histórica que promove o Nordeste mais como polo emissor que receptor migratório. O que libera a região de uma certa pressão pela autoidentificação, visto que suas identidades não estão no enfrentamento de reafirmações com outras nacionalidades, como aconteceu com as demais regiões de fronteira e metropolitanas. Porém, uma alteridentidade emigratória com a forte presença nordestina em todas as regiões do país, indica uma formação geográfica mais consistente na compreensão deste transbordamento.

É interessante pensar nesse aspecto – das identificações de origens e transmutações realizadas diante dos processos de reelaborações da cultura - com conceito de mestiçagem operado por Pinheiro (2020), no campo da arte barroca, identificando uma *mestiçagem* não apenas como cruzamento étnico-racial, mas também como interação entre elementos que são transmutados através da linguagem, dos costumes e das demais expressões patrimoniais da cultura popular. Nesse sentido, o autor argumenta que

A mestiçagem não opera por fusão, que apaga as diferenças, nem por mero reconhecimento das diversidades, que as mantém isoladas. Não se chega, pela mestiçagem, a qualquer invariante matricial dominante, no passado ou no futuro. Não nasce de nenhuma origem exclusiva, separadamente uma ou essencial; não chega a qualquer unidade ou identidade substancial isolada. Nunca é ilha mas sempre arquipélago. (Pinheiro, 2020, p. 10)

As considerações do autor coadunam com a argumentação aqui utilizada, que entende as origens não como ponto de partida a serem enrijecidas na rememoração daquilo que é tradicional no sentido da ideia de “originalidade”. O movimento realizado é inverso. Não é apenas reprodução como rememoração das raízes, e sim incorporação e criação. Mesmo diante dos processos colonizadores de imposição das identidades hegemônicas, o apagamento da cultura dos povos “dominados” não está silenciado completamente diante das imposições, pois no processo de resgate das identidades e manifestações a origem está sendo buscada sempre dialogando com uma miscelânea de novas influências, multiplicando formas de representação.

A mestiçagem vem de baixo, dos poros, das plantas dos pés e dos escaninhos e labirintos da cultura. É um conhecimento das entranhas e do múltiplo em metamorfose a partir do salto canibalizante no alheio, em vaivém ziguezagueante; montagem em arabesco móvel dessas multidões de outros, suas linguagens e civilizações. Pode se perfazer em incrustações e tessituras na madeira, na pedra, nas páginas e nas telas ou de vozes na língua falada, cantada e escrita. Alegria da multiplicidade simultânea. (Pinheiro, 2020, p. 17)

Nesse sentido, o foco não está colocado apenas no enraizamento dessas manifestações, e sim nas múltiplas frutificações possíveis fertilizadas pelas diferentes influências identitárias; processo esse que está sendo denominado aqui de translatinidade.

A translatinidade carrega marcas da cultura cabocla, sertaneja, afroindígenas, identificadas aqui na regionalidade do Nordeste, por meio da produção estética-visual do Ilê Aiyê, da produção visual/escrita do Armorial, e da marca sonora do Massafeira. A paisagem patrimonial em fluxo e remodelação constante será elaborada na triangulação de três frentes, compostas pela cultura cabocla e afrodescendente, que sustentam a terceira frente, que seria a translatinidade.

Nos aprofundamentos realizados a partir da pesquisa do Massafeira, identificamos que essa translatinidade projetada pelo movimento não está precisando explicitar claramente uma latinidade. Isso porque no processo de desenvolvimento, o Massafeira está absorvendo as memórias que compõem o movimento, organizando iniciativas mesmo que de maneira fragilizada na busca de projetar suas marcas culturais, seja na música, nas visualidades, na literatura, nas artes plásticas. Mesmo que a homenagem realizada pelo ciclo carnavalesco esteja fragilizada pela midiatização local, e pelas políticas culturais da própria dinâmica do município de Fortaleza, está sendo criada uma paisagem artística sobre essa latinidade.

Mesmo na ausência, por parte do Massafeira, em identificar-se eminentemente como latino, a movimentação da manifestação está revelando características que explicitam esse mergulho na dilatação da cultura latina. A latinidade não precisa estar com marcas estereotipadas. As paisagens patrimoniais latinas não devem apenas fabricar ícones latinos para rotulações. Insistir nessas identificações explícitas é perpetuar estratégias de estruturação e fabricação de políticas para a latinidade, como se faz no FMAL, na busca permanente por eventos identitários continentais. Daí a necessidade de superar essa latinidade em favor de uma translatinidade, pois sua vantagem é o movimento de superação com inclusão.

No processo de elaboração dessa paisagem patrimonial, as manifestações

culturais se proliferam com mais força e criatividade a partir do momento que supera a necessidade dos enfrentamentos ao tangenciar tais elementos, pois

Essa multiplicidade cabocla/ cafuza/ mulata/ quimbunda/ tupi/ etc. não cabe em nenhuma classificação ou catálogo, mas tem sua matemática e sua geometria a partir de outra cartografia: sempre vai além do 1 e 2, mas nunca se fecha no 3; foge das linhas e dos ângulos retos; adora os advérbios “também” e “ainda”; detesta as alternativas duais expressas pela conjunção “ou”. (Pinheiro, 2020, p. 18)

É justamente por esses elementos que o Nordeste se fez necessário como recorte geográfico para a investigação. Pois essa mestiçagem está presente, os símbolos ligados a uma raiz nordestina são evidenciados, e supostamente há uma ausência (ou insuficiência) de símbolos que possam ser classificados como latinos. O que na verdade está sendo falseado pela não necessidade da região de reafirmar as identidades latinas, talvez pelas pressões político-culturais decorrentes da regionalização geográfica do Brasil na década de 1960/70, o que reforça a necessidade de cada uma das regiões brasileiras de singularidades, que se articulam e diferenciam das demais. Ou pelo caráter efervescente da região Nordeste como emissor de migrantes, e não receptor de outras nacionalidades. Diferente do processo que ocorreu com estados mais próximos das fronteiras com as demais nacionalidades do continente brasileiro. Distinto do Nordeste, outras localidades, especialmente no centro-sul, precisaram reforçar latinidades diante do choque/disputa cultural, por meio dessas fabricações ao eleger símbolos máximos, na busca por um elemento integrador que estabeleça essa ligação enquanto América Latina. Os três enfoques delimitados nos revelam formas de construir por meio da linguagem artísticas experiências projetadas a partir da cultura popular, a partir de vanguardas que trazem elementos que questionam o hegemônico, transgressoras de uma estética vigente.

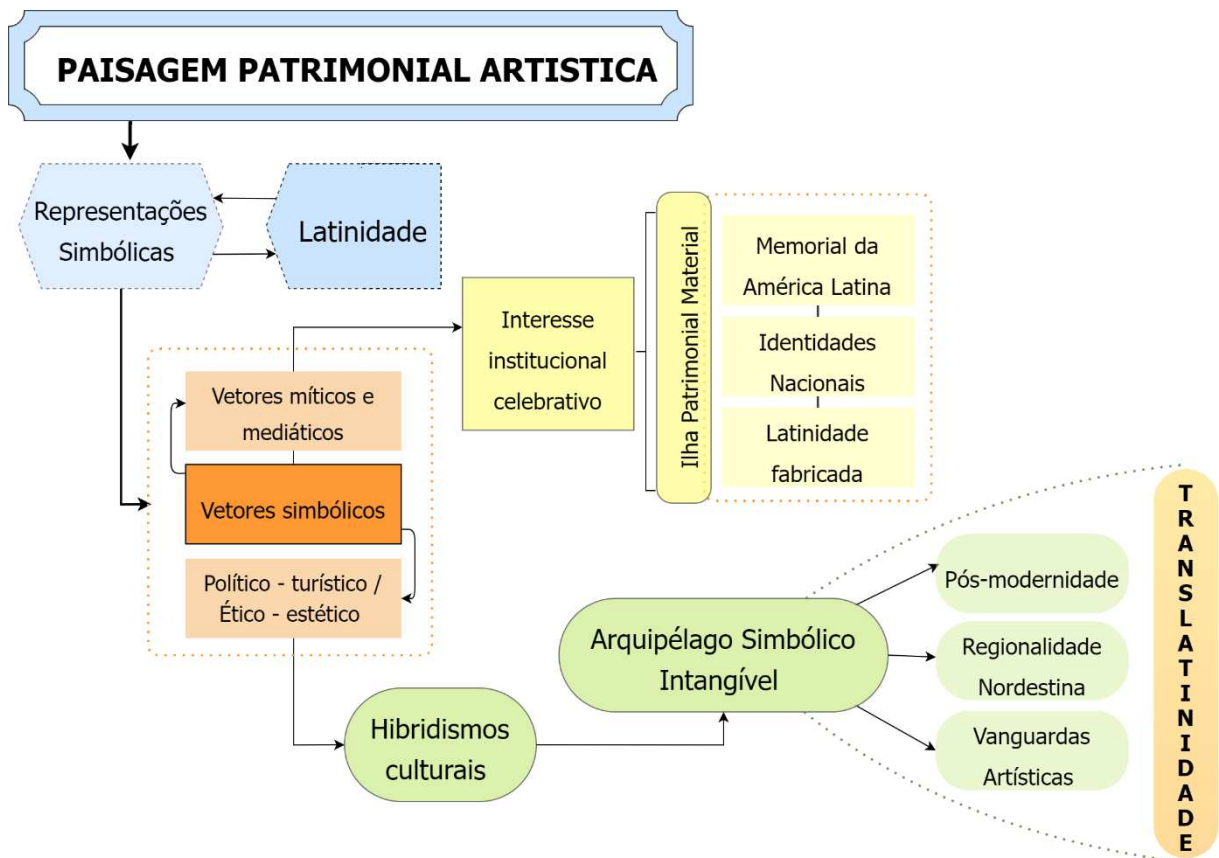
A mestiçagem se forma e se expressa, portanto, insistimos, aquém das lógicas binárias das identidades e das oposições. A dualidade centro/periferia não lhe serve. A mestiçagem é uma onça-árvore alegre que se alimenta de todas essas entres e outros (bichos, gentes, objetos) escondidos, abandonados e rejeitados. O que importa são todos esses outros que se multiplicam variando (mostrando as suas microcélulas relacionais) e deixam de ser Um-só para devirem Entre-Outros, dobras e reentrâncias de plantas-bichos-gentes-coisas em estado de xaxim. (Pinheiro, 2020, p. 19)

Pinheiro (2020) corrobora mais uma vez na construção da ideia de que a multiplicidade da produção e sua variação, independente dos seus pontos de partida, representam a visibilidade do intercruzamento das práticas culturais não como esvaziamento de sentido, mas como profusão de significados atribuídos no processo de desenvolvimento das populações, compondo as paisagens culturais. Nesse

caminho, encontramos no Nordeste perspectivas culturais que, no seu processo de desenvolvimento transbordam elementos patrimoniais nas interações artísticas realizadas, tanto nas festividades religiosas, como nas teatralizações carnavalescas. São múltiplas influências sonoras e visuais, que produzem construções de latinidade menos hegemônicas. As projeções translatinas da região renovam a latinidade do país.

A sistematização a seguir (figura 23) busca trazer esses elementos de forma visual, enquanto mapa conceitual que se reelaborou nas diferentes etapas da pesquisa, condensando os recortes e conceitos discutidos. Assim, podemos observar uma representação conceitual dessas articulações abordadas nesse processo de entendimento do FMAL e seus desafios, para compreensão dessa latinidade fabricada e como a mesma está relacionada a ideia de paisagem patrimonial. Bem como do potencial nordestino como promotor da translatinidade.

Figura 23 - Mapa conceitual dos elementos da pesquisa



Fonte: Elaboração própria, 2023.

A investigação não esgota possibilidades de ler outro movimento, diante

dos caminhos constituídos neste enfoque das paisagens patrimoniais. Muito menos quer cercear delimitações componentes de outros bens nacionais com maior ou menor identidade latina, pois a translatinidade está dada no movimento, no intercruzamento, na mudança e na profusão de elementos que vão sendo elaborados pela crítica criativa à cultura pré-estabelecida, ou que está se estabilizando. Nesse sentido, essas movimentações não estão apenas se adequando ou subvertendo ao padrão imposto, e sim demonstrando outras possibilidades de rompimento e criação cultural.

Nesse caminho, é importante destacar que as possibilidades de compreensão dessas paisagens patrimoniais que abarcam a América Latina, por meio da linguagem artística, é rica e plural, à medida que abre itinerários para compreensão de representações translatinas a partir da cultura popular, em suas múltiplas influências identitárias e na profusão do patrimônio. Essa experimentação pode ser alargada, em certa medida, no desdobramento da investigação “*Sacralidade e simbolismo feminino no espaço latino-americano*” (2021), ao passo que a investigação considera na construção do imaginário cultural latino-americano elementos que perpassam desde a variação linguística até a formação histórico-cultural que demarcaram as influências identitárias da população. Isso vai ser visualizado tanto nos elementos religiosos como festivos, que aproximam as diferentes nacionalidades por meio de reelaborações e justaposições que revelam o potencial da cultura popular como promotora de paisagens patrimoniais contra hegemônicas. Essa experimentação tem, assim como na tese proposta, a busca de evidências nas artes, pinturas, produções musicais para compreensão dos símbolos e significados das representações festivas e religiosas do feminino, como a Rainha do Maracatu, a Calunga, as Virgens Marianas mestiças, e nos sincretismos das virgens marianas com orixás femininos. Tais representações também compõem formas de compreender translatinidades, enquanto manifestações invisibilizadas que se fazem transgressoras a ordem vigente.

Ademais, muitos foram os obstáculos que impossibilitaram nos debruçarmos mais profundamente no desenvolvimento das reflexões fomentadas no desenvolvimento da pesquisa, como pretendia-se inicialmente. Nesse sentido, a construção desta tese também é coletiva, plural e inacabada, reconhecendo as fragilidades da sua feitura, e enaltecendo os caminhos e desdobramentos que podem ser traçados.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Jacquicilane Honorio de. **Cronotopia da coroação africana**: mapeamento das representações simbólicas do maracatu no patrimônio da data magna em Fortaleza/CE. 2017. 122f. Dissertação (Mestrado em Geografia)-Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMARAL, Aracy. Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade**: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990.
- AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro**: Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ANTUNES, Joelma Cristina de Lima. Práticas socioeducativas no carnaval do Ilê Aiyê: Política, Cultura e Identidade. In: VI Congresso Sergipano de História & VI Encontro Estadual de História da ANPUH/SE, 2018, Sergipe. VI Congresso Sergipano de História & VI Encontro Estadual de História da ANPUH/SE, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BELCHIOR. Conheço o meu lugar. In. **Era uma vez um homem e seu tempo/Belchior**. WEA, 1979. LP, faixa 6.
- BELCHIOR. Uma conversa radiofônica com Belchior. [Entrevista concedida a] Ricardo Guilherme. Rádio Universitária do Ceará: programa Caminhos da Cultura. Fortaleza, 1983. In: MARTINS, Floriano. Agulha Revista de Cultura. Fortaleza, 2016. Disponível em: <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2016/11/ricardo-guilherme-uma-conversa.html>. Acesso em: 07 jul 2023.
- BOLIVIANOS comemoram a Independência de seu país. **Memorial da América Latina**, São Paulo, 23 jul. 2013. Disponível em: <https://memorial.org.br/bolivianos-comemoram-no-memorial-a-independencia-de-seu-pais/>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da paisagem. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin dialogismo e produção dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1994.

BRANDÃO, Antônio José soares. Massafeira, transcendências de cenas. In: SOUSA, José Ednardo Soares Costa (org). **MASSAFEIRA: 30 Anos Som, Imagem, Movimento, Gente**. Fortaleza: Aura Edições Musicais, 2010.

BUGGY, Leonardo. **ARMORIBATS: Elementos da Iconografia do Movimento Armorial**. Recife: Serifa Fina, 2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CARIRY, Rosemberg. Todos os caminhos levam ao Massafeira. In: SOUSA, José Ednardo Soares Costa (org). **MASSAFEIRA: 30 Anos Som, Imagem, Movimento, Gente**. Fortaleza: Aura Edições Musicais, 2010.

CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior**. Tese apresentada e defendida no Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa da USP. São Paulo, 2014

CARVALHO, Eleuda de. Massafeira - 20 anos depois. **O POVO**, Fortaleza, 13 mar. 1999.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Referenciais cearenses na comunicação musical de Ednardo. **Revista de Comunicação Social**, Fortaleza (CE), vs. 13/14, n. 1, p. 71-103, jan./dez. 1983/1984.

CASTRO, Wagner José Silva de. **Intelectuais, professores e artistas: práticas educativas, arte engajada e o massafeira livre (1955-1981)**. 2014. 257f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2014.

CLAVAL, Paul. A geografia cultural: o estado da arte. In: Rozendahl, Zeny; Corrêa, Roberto L. **Manifestações da Cultura no Espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

CONESSA, Gabriel da Silva. **Poéticas teatrais em confronto: uma análise da poética armorial suassuniana à luz do debate sobre o teatro nacional-popular**. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

CORRÊA, Roberto Lobato. Região Cultural – Um tema fundamental. In: CORRÊA, Roberto Lobato. ROSENDAHL, Zeni. Espaço e Cultura: pluralidade temática. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 11-43.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAH, Zeny. HETEROGENEIDADE E TRANSFORMAÇÃO ESPACIAL NO BRASIL. **Espaço e Cultura**, [S.l.], n. 9-10, ago. 2013. ISSN 2317-4161. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7230>. Acesso em: 06 jul. 2023.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas'. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs.). **Geografia Cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

COSGROVE, Denis; JACKSON, Peter. Novos rumos da geografia cultural. **Geografia Cultural: um século**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000.

COSTA, Jane Meyre Silva. Do Pessoal do Ceará ao Movimento Cabaçal: O "local" e o "global" na música cearense. **PragMATIZES** - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, n. 3, p. 50-62, 26 set. 2012.

COUTINHO, Tiago. Histórias de um festival que virou disco. **O povo**, Fortaleza, 26 abr. 2009. Vida e Arte, p. 4.

DIÓGENES, Luã. Massafeira Livre e os ecos da Semana de Arte Moderna de 1922. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 13 fev. 2022. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opinioao/colunistas/luadiogenes/massafeira-livre-e-os-ecos-da-semana-de-arte-moderna-de-1922-1.3191250>. Acesso em: 21 jan. 2023.

DUNCAN, James. Paisagem Como Sistema de Criação de Signos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. p. 91132.

DOZENA, Alessandro (Org.). **Geografia e arte**. Natal: Caule de Papiro, 2020. 432 p.

EDNARDO. Entrevista do Mês: Ednardo - A música não morreu. [Entrevista concedida a] Carlos Willian. Revista Bula, Goiânia, 2014. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi36.php>. Acesso em: 07 jul 2023.

EDNARDO, Costa. Caleidoscópio de todos. In: SOUSA, José Ednardo Soares Costa (org). **MASSAFEIRA: 30 Anos Som, Imagem, Movimento, Gente**. Fortaleza: Aura Edições Musicais, 2010.

EDNARDO. Carneiro. In: Ednardo. **O romance do pavão misteriozo**. Rio de janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 1.

EDNARDO. Pavão misteriozo. In: Ednardo. **O romance do pavão misteriozo**. Rio de janeiro: RCA, 1974. LP, faixa 1.

FABIANO, Luiz Hermenegildo. Movimento Armorial: arte popular como identidade cultural. Ou: Os sentidos da modernidade desconhecem o moderno. **Impulso**, UNIMEP, Vol. 25, No 62. 2015.

FERES JR. João. **Latin America como conceito**: a constituição de um outro americano. Revista Teoria e sociedade UFMG, Minas Gerais, nº 11, julho - dezembro, 2003.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação espaço cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

FERREIRA, Luiz Felipe. O lugar festivo: a festa como essência espaço-temporal do

lugar. **Espaço e Cultura**, UERJ, Rio de Janeiro, v. 15, p. 7-21, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/download/7729/5584>. Acesso em: 16 ago 2016.

FORTALEZA. Ciclo Carnavalesco inicia nesta sexta-feira (20/01) e ocupará nove polos de Fortaleza no Pré-Carnaval. **Prefeitura de Fortaleza**, 18 jan. 2023. Disponível em: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/ciclo-carnavalesco-inicia-nesta-sexta-feira-20-01-e-ocupara-nove-polos-de-fortaleza-no-pre-carnaval>. Acesso em: 21 jan. 2023.

GASPAR, L. **Movimento Armorial**. Pesquisa Escolar Online. 31 ago. 2009. Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=696&>. Acesso em: 22 jun. 2023.

GILVAN, Samico. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10514/gilvan-samico>. Acesso em: 08 de set. de 2021.

GOMES, Edvânia Tôrres Aguiar. Natureza e cultura - representações na paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org). **Paisagens, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

HIERNAUX, Daniel Nicolas. Identidades Móviles o Movilidad Sin Identidad? In: LEMOS, Amélia Inés Geraiges de; SILVEIRA, Maria Laura; ARROYO, Mónica. (orgs.). **Questões territoriais na América Latina**. Buenos Aires: CLACSO; São Paulo: USP, 2006.

HOLZER, Werther. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny (org). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

LEITÃO, Cláudia Sousa. **Por uma ética da estética**: uma reflexão acerca da ética armorial nordestina. Fortaleza: UECE, 1997.

LEMOS, Amélia Inés Geraiges de. América latina: a procura de uma Geografia Mestiça. In: LEMOS, Amélia Inés Geraiges de; SILVEIRA, Maria Laura; ARROYO, Mónica. (orgs.). **Questões territoriais na América Latina**. Buenos Aires: CLACSO; São Paulo: USP, 2006.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

LICHOTE, Leonardo. Lançado há 30 anos, 'Massafeira' ganha reedição em CD e livro que reavalia o movimento. **Extra**, 28 set. 2010. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/lancado-ha-30-anos-massafeira-ganha-reedicao-em-cd-livro-que-reavalia-movimento-51256.html>. Acesso em: 21 jan. 2023.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. **A (re)significação da paisagem no período**

contemporâneo. In: CORREA R. L. e ROSENDAHL, Z. (Orgs.) Paisagem, Imaginário e espaço. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Col. Teoria das artes e literatura, 1. Lisboa: Instituto Piaget, D. L., 1996.

MANIFESTA. Festival das artes. Fortaleza, 2010. Disponível em: <https://manifestafestival.blogspot.com/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

MARTINS, Tiago Souza. **A recorrência do excepcional**: discursos sobre cultura popular e identidade latino-americana no pavilhão da criatividade. 2015. 155 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

MASSAFEIRA. Álbum coletivo. Rio de Janeiro: CBS, 1980. LP.

MEDEIROS, Jotabê. **Belchior apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo, Editora Todavia, 2017.

MELO, Vera Mayrinch. Paisagem e simbolismo. In: CORREA R. L. e ROSENDAHL, Z. (Orgs.) **Paisagem, Imaginário e espaço**. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2001.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. Coordenação Maureen Bisilliat; texto Eric Neponuceno et al. São Paulo: Empresa das Artes, 1990.

MERCÊS, Geander Barbosa das. De Ilê Ifé ao Ilê Aiyê: uma releitura do carnaval soteropolitano. 2017. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras . Araraquara, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne** (Traduzido por Nelson Alfredo Aguilar). In: Merleau-Ponty. São Paulo, Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984.

MIGNOLO, Walter. **Histórias Locais / Projetos Globais**: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MOTOYAMA, Shozo; YAMIN, Rafael. **Memorial da América Latina**: 21 anos. Editora FMAL, 2010.

NILO, Fausto. Minha memória da Massafeira. In: SOUSA, José Ednardo Soares Costa (org). **MASSAFEIRA**: 30 Anos Som, Imagem, Movimento, Gente. Fortaleza: Aura Edições Musicais, 2010.

OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ. Organização Itaú Cultural: Memória e pesquisa. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. 88 p. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/il__aiy__publicacao_issu. Acesso em: 10 jul 2023.

O MOVIMENTO ARMORIAL. **Caixa Cultural**. Disponível em: http://www.caixacultural.com.br/cadastrodownloads1/Especial_O_movimento_armorial_RE.PDF. Acesso em: 20 de set. 2021.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. **Caminhos da Festa ao Patrimônio Geoeducacional: Como Educar sem Encenar Geografia?** E-book. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

OLIVEIRA, Christian Dennys Monteiro de. **Geoeducação das representações religiosas**. Mercator, Fortaleza, v. 14, n. 2, p. 21-43, mai./ago. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/mercator/v14n2/1984-2201-mercator-14-02-0021.pdf>. Acesso em: 08 out 2020.

OLIVEIRA, Vanderly Campos de. **Massafeira-livre: entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço**. 2000. 86 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social)-Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2000.

PINHEIRO, Amálio. A condição mestiça. **Pasquinagem**, São Paulo, v. 10. p. 8-23, set. 2020.

PREFEITURA DE FORTALEZA. Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza. **Confira a programação do primeiro fim de semana do pré-carnaval de Fortaleza**. 19 jan. 2023a. Instagram: @Secultfor. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnnOfWlvbRf/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

PREFEITURA DE FORTALEZA. Ao vivo - Carnaval de Fortaleza 2023 Sábado - 18/02. YouTube, 18 de fevereiro de 2023b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wgHxlTHGDxE&t=1701s&ab_channel=Prefeitura deFortaleza. Acesso em: 05 jun 2023.

PREFEITURA DE FORTALEZA. Ao vivo - Carnaval de Fortaleza 2023 Terça - 21/02. YouTube, 21 de fevereiro de 2023c. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AgT8wgR-IMk&t=5903s&ab_channel=PrefeituradeFortaleza. Acesso em: 05 jun 2023.

QUENTAL, Pedro de Araújo. **A latinidade do conceito de América Latina**. GEOgraphia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, 2012. ISSN 2674-812 Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13634>. Acesso em: 30 abr. 2020.

QUERIDO CLÁSSICO. **Gilvan Samico e o Movimento Armorial**. Disponível em: <https://www.queridoclassico.com/2020/09/gilvan-samico-e-o-movimento-armorial.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Brasília: Editora UNB, 2010.

RIBEIRO, Darcy. América Latina: Chegou a hora da nossa identidade. In: **Memorial da América Latina** / Coordenação Maureen Bisilliat; texto Eric Neponuceno et al. São Paulo: Empresa das Arte, 1990.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970**. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

ROGERIO, Rodger. Memórias da massa. In: SOUSA, José Ednardo Soares Costa (org). **MASSAFEIRA: 30 Anos Som, Imagem, Movimento, Gente**. Fortaleza: Aura Edições Musicais, 2010.

ROSSETTI, Regina; CRISTINA, Paula. Nietzsche e Belchior: muito além do bigode. **Revista Sonora**, 2017, vol.6 nº12.

SÁ BARRETO, Francisco. **A dor e a delícia de ser o que**: a brasilidade e o caso do pertencimento como disciplina. 2012, 293 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2012.

SANTOS, Marcia Pereira dos. O sensível acesso ao passado: a memória e o esquecimento. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009.

SANTOS, Nivea Lins. dos. A mimesis do Quinteto Armorial: Uma busca pela autenticidade da música brasileira. **Ideias**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 113–130, 2017. DOI: 10.20396/ideias.v8i2.8651268. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8651268>. Acesso em: 08 jun. 2023

SANTOS, Nivea Lins. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira (1974-1980). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, p. 185-202, jul.-dez. 2017.

SCHAUN, Ângela. EDUCOMUNICAÇÃO: Ilê Aiyê e a Visibilidade da Cidadania Negra. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande, 2001. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP13SCHAUN.PDF>. Acesso em: 30 jun 2023.

SCRUTON, Roger. **Arte e imaginação**: um estudo em filosofia da mente. São Paulo: É Realizações Editora, 2017.

SERPA, Ângelo. **Por uma geografia dos espaços vividos**: geografia e fenomenologia. São Paulo: Contexto, 2019.

SILVA, Sidney Antônio. Festas e tradições bolivianas na metrópole: o caso das devoções marianas. **Domínios da Imagem**, [S. l.], v. 10, n. 18, p. 67–85, 2016. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23965>. Acesso em: 7 nov. 2023.

SILVA, Juremir Machado. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2006

SOUSA, José Ednardo Soares Costa (org). **MASSAFEIRA: 30 Anos Som, Imagem, Movimento, Gente**. Fortaleza: Aura Edições Musicais, 2010.

SOUZA, Gabriella Silva de. **Ao som do Ijexá**: Afirmação Política e Expressão Religiosa nos Afoxés de Olinda e Recife – PE. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 2002.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. **O mistério do Pavão Misterioso**. Revista de Comunicação Social, Fortaleza (CE), v. 4, n. 2, p. 24-34, 1974.

TEIXEIRA, J. N.; OLIVEIRA, P. C. de. Movimento armorial: a dualidade entre o erudito e o popular. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 13, n. 22, p. 163–174, 2017. DOI: 10.48075/rlhm.v13i22.17861. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/17861>. Acesso em: 28 jun. 2023.

TURGEON, Laurier. **Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões**. Fortaleza: Revista Geosaberes, vol. 5, nº 1, 2014.

VESCHAMBRE, Vicente. Em torno do patrimônio e da memória: questões de apropriação e de marcação do espaço. **Geosaberes**, Fortaleza, v. 1, pág. 51-58, fev. 2015. ISSN 2178-0463. Disponível em: <http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/294>. Data de acesso: 07 nov. 2023.

VEJA como foi a comemoração da Independência boliviana. **Memorial da América Latina**, São Paulo, 10 ago. 20006. Disponível em: <https://memorial.org.br/veja-como-foi-a-comemoracao-da-independencia-boliviana/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

ANEXO A – LISTA DOS ARTISTAS E GRUPOS INSCRITOS NO MASSAFEIRA LIVRE DE 1979

PARTICIPANTES DO MOVIMENTO MASSAFEIRA-LIVRE Fortaleza-Ce. – marco/1979

NOME	ARTÍSTICO	ÁREA	ESPECIALIDADE
Abdoral Jamaracú	Abdoral Jamaracú	Música	Compositor/Cantor(Cariri)
Alano Aguiar de Freitas Guimarães	Alano de Freitas	Música/Artes Plásticas	Compositor/ Artista Plástico
Amélia Cláudia Colares	Amelinha	Música	Cantora
Ana Lourdes Miranda Fonteles	Ana Fonteles	Música	Cantora(Piauí)
Ana Meire da Silva Rebouças	Ana Meire	Teatro	Atriz
Angela Maria Bessa Linhares	Angela Linhares	Música	Compositora/Cantora
Francisco Augusto Pontes	Augusto Pontes	Música/Letras	Compositor/Letrista
B.C. Neto	B.C. Neto	Artes Plásticas/Literatura	(Cariri)
Antonio Carlos Belchior	Belchior	Música	Compositor/Cantor
Josely Guimarães Barbosa	Bob	Dança	Dança Popular
Jackson Bantim	Bola	Fotografia/Cinema	Regional(Cariri)
Antonio José Soares Brandão	Brandão	Música/Artes Plásticas	Compositor/Poeta/ Desenhos
Caio Sílvio Braz Peixoto da Silva	Caio Sílvio	Música	Compositor
Carlos Alberto Alencar da Silva	Calé Alencar	Música	Compositor/Cantor
Calvet	Calvet	Música	Músico-Percussão
Carlos Patriolino Filho	Carlos Patriolino	Música	Músico-Bandolim/Violão
Oliveira	Cego Oliveira	Música	Cantador de Rabeca(Cariri)
Francisco Pio Napoleão	Chico Pio	Música	Compositor/Cantor
Cícera	Cícera do Barro Crú	Artes Plásticas	Esculturas em Barro(Cariri)
Wilson Cirino	Cirino	Música	Compositor/Cantor
Climério de Sousa Ferreira	Climério	Música/Literatura	Compositor/Poeta (Piauí)
José Domingos de Moraes	Dominguinhos	Música	Compositor/Cantor(Pernambuco)
José Eduardo Praciano Serra	Dudu Praciano	Organização Produção	Produtor Executivo
José Ednardo Soares Costa Sousa	Ednardo	Música	Compositor/Cantor
Emerson Monteiro	Emerson Monteiro	Fotografia	Regional(Cariri)
Eugênio Leandro Costa	Eugênio Leandro	Música	Compositor/Cantor
Eurico Bivar	Eurico Bivar	Artes Plásticas	Poesia Corpórea Ilustrada
Ezildo Luiz Américo de Souza	Ezildo	Cinema	Curta Metragem
Raimundo Fagner Cândido Lopes	Fagner	Música	Compositor/Cantor
Fátima Girão	Fátima Girão	Literatura	Poesia
Fausto Nilo Costa Jr.	Fausto Nilo	Música	Compositor/Letrista
Fernando Costa	Fernando Costa	Teatro/ Literatura	Ator/Poesia
Francisco José Ferreira Gomes Filho	Ferreirinha	Música	Compositor
Francis Vale	Francis Vale	Organização Produção	Produtor Executivo
Gentil Barreira Neto	Gentil Barreira	Fotografia	Geral/Artística/Regional
Geraldo Urano	Geraldo Urano	Literatura	Poesia (Cariri)
Gerardo Gondim Saraiva Filho	Gerardo Gondim	Música	Músico-Guitarra/Bandolim
Germano Braga	Germano	Teatro	Ator
Gilberto Oliveira Cardoso	Gilberto Cardoso	Artes Plásticas	Desenhos à Lápis
Graccho Sílvio Braz Peixoto da Silva	Graccho Sílvio	Música	Compositor/Cantor
Luiz Carlos Franco Tolentino	Ife	Música	Músico-Contra Baixo
Grupo (6 pessoas)	Irmãos Aniceto	Música	Banda de Pífaros(Cariri)
César Gabrielle	Itamar do Mar	Artes Plásticas	Primitivos Regionais
Ivan Alencar	Ivan Alencar	Literatura	Poesia (Cariri)
Jabuti	Jabuti	Música	Músico-Violão
Jáder de Menezes	Jáder Menezes	Literatura	Poesia
Jorge Mello	Jorge Mello	Música	Compositor/Cantor
José Nilton Matos	José Nilton	Artes Plásticas	Primitivos Regionais
Lázaro José de Paula Gonçalves	Lázaro	Música	Músico-Contra Baixo
Lúcio Ricardo Moura Andrade	Lúcio Ricardo	Música	Compositor/Cantor/Banda Perfume Azul
Luiz José	Luiz José	Fotografia	Regional(Cariri)
Luiz Miguel Caldas da Silveira	Luiz Miguel	Música	Músico-Contra Baixo
José	Maestro Zequinha	Música	Maestro Arranjador
Manassés Lourenço de Sousa	Manassés	Música	Músico-Viola 12/Guitarra/Cavaquinho
Márcio Catunda Gerreira Gomes	Márcio Catunda	Literatura	Poesia Corpórea Ilustrada
Marcos Antonio da Silva	Marcos Tim	Música/Teatro	Compositor/Cantor
Maria de Lourdes Costa Bomfim	Maria de Lourdes	Culinária	Comidas Típicas
Marta Maria Candido Lopes	Marta Lopes	Música	Cantora
Noza	Mestre Noza	Artes Plásticas	Xilogravuras(Cariri)

Fonte: Oliveira, 2000.

Simone Alexandre Gadelha	Mona Gadelha	Música	Compositora/Cantora
Jairo Mozart Pereira	Mozart	Música	Compositor/(Paraíba)
Nino	Nino	Artes Plásticas	Regional(Cariri)
Oswald Barrozo	Oswald Barrozo	Literatura	Poesia/Cordel
Eugênio Pacheli Jamacarú	Pacheli Jamacarú	Música	Compositor/Cantor(Cariri)
Antonio Gonçalves da Silva	Patativa do Assaré	Literatura	Poesia / Cordel (Cariri)
Paula	Paula	Dança	Dança Popular
Paula Feitosa Dias	Paula Feitosa	Teatro	Atriz
Paulo Aécio Morais Lima	Paulo Aécio	Artesanato	Popular
Paulo	Paulo Batera	Música	Músico - Baterista
Salvino Petrócio Mesquita Maia	Petrúcio Maia	Música	Compositor/Arranjador//Letrista
Regina Coelo Pinheiro Granja	Regina Coelo	Teatro	Atriz
Regina Lúcia Feitosa Dias	Regina Lúcia	Teatro	Atriz
Francisco Régis Soares Costa Sousa	Régis Soares	Música	Compositor/Cantor
José Renato Gimenes das Neves	Renato Neves	Música	Músico-Flautista
Ricardo Bezerra	Ricardo Bezerra	Música	Compositor
Ricardo Marcelo	Ricardo Marcelo	Teatro	Ator
Rodger Franco de Rogério	Rodger Rogério	Música	Compositor/Cantor
Rogaciano Leite Filho	Rogaciano Leite	Literatura	Poesia
Rogério Alencar Rafael	Rogério Crato	Organização Produção	Produtor Executivo
Francisco Rogério Soares Costa Sousa	Rogério Soares	Música	Compositor
Ronald Carvalho Correia Lima	Ronald	Música	Músico-Banda Perfume Azul
Rosane Maria Limaverde Costa	Rosane Limaverde	Teatro	Direção Teatro
Antonio Rosemberg de Moura	Rosemberg Cariry	Cinema/Poesia	Curta Metragem
Sérgio	Sérgio Entalhador	Artes Plásticas	Entalhes em Madeira(Cariri)
Sérgio Sales Pinheiro	Sérgio Pinheiro	Música/Artes Plásticas	Compositor/Artista Plástico
Francisco Sidbert Francklin	Sigbert	Música	Músico-Banda Perfume Azul
Silas de Paula	Silas de Paula	Fotografia	Geral
Stelio Romero do Valle	Stélio Valle	Música	Compositor
Eugênio Gustavo Normando Stone	Stone	Música	Músico-Guitarra/Bateria
Tânia Barbosa Cabral de Araújo	Tânia Araújo	Música	Compositora/Cantora
Tarcísio Garcia	Tarcísio Garcia	Artes Plásticas	Desenho Bico de Pena
José Tarcísio Lopes Ferreira	Tarcísio Lopes	Música	Músico-Flauta/Sax
Maria Elisete Morais de Oliveira	Teti	Música	Cantora
Vicente Lopes Frota	Vicente Lopes	Música	Compositor/Cantor
Vicente Vitoriano	Vicente Vitoriano	Artes Plásticas	Desenhos
Wagner Pereira Cavalcante Costa	Wagner Costa	Música	Compositor/Cantor
Walderedo	Walderedo	Artes Plásticas	Regional(Cariri)
Walmir Paiva	Walmir Paiva	Artes Plásticas	Regional(Cariri)
Walter Franco	Walter Franco	Música	Compositor/Cantor(São Paulo)
Wilson Carrilho	William	Música	Músico-Banda Perfume Azul
José Antonio da Silva Maia	Zé Maia	Música	Músico- Bandolim/Guitarra
José Pinto	Zé Pinto	Artes Plásticas	Esculturas Sucatas/Ferro/Madeira
José Ramalho	Zé Ramalho	Música	Compositor/Cantor(Paraíba)
Zenor (esposa do Zé Pinto)	Zenor	Artes Plásticas/Culinária	Pinturas Roupas/Comidas Típicas
Maria José Miranda Fonteles	Zeze Fonteles	Música	Cantora
José Silva Lima	Zico	Teatro	Ator

Fonte: Oliveira, 2000.

ANEXO B – LANÇAMENTO DO ALBUM E LIVRO MASSAFEIRA 30 ANOS

ESTADO DE MINAS • QUARTA-FEIRA, 28 DE SETEMBRO DE 2011 • EDITOR: João Paulo Cunha • EDITORA-ASSISTENTE: Ângela Faria • E-MAIL: cultura.em@uel.com.br • TELEFONE: (31) 3263-5126



Ednardo lembra que projeto Massafeira cantou com artistas de todo o Brasil, abrindo nova fronteira artística fora do eixo Rio-São Paulo

Outras esquinas

O compositor Ednardo lança livro e álbum *Massafeira 30 anos*, que recupera a história do movimento musical cearense que marcou a MPB nos anos 1970

MARIANA PEREIRO

"De 10 em 10 anos as pessoas 'matam' as que vieram antes e inventam outras para a próxima década." Não há rancor em Ednardo quando faz essa afirmativa, mas o incômodo fica no ar, já que o cantor e compositor cearense, hoje com 66 anos, teve seu auge produtivo entre os anos 1970 e 1980 e não lança um disco há uma década. Sempre referenciado pela mesma canção — *Pavão misterioso*, inspirada na literatura de cordel — ele, à sua própria maneira, relembra o passado olhando para o futuro.

Há muito sem qualquer vínculo com a indústria, lançou, pela sua própria editora, Aura, livro e álbum que buscam prestar contas não somente com sua própria história, mas com toda uma geração de artistas. Durante quatro dias de março de 1979, um grupo de 100 músicos, instrumentistas, cantores e compositores, a grande maioria cearenses, se reuniu no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, para a chamada *Massafeira*. Quatro meses mais tarde, voltaram a se encontrar, agora no Rio de Janeiro, para a gravação do álbum *Massafeira live*, disco duplo que só veio à público um ano mais tarde, pela extinta gravadora CBS. E esse material que Ednardo, um dos produtores do evento do disco, reuniu.

O livro, um callenço luxuoso de 2,5kg, leva o nome de *Massafeira 30 anos*. Na verdade, ficou pronto em 2010, mas somente este ano Ednardo saiu a campo para lançá-lo, em show. Já foi a Fortaleza, Rio e São Paulo e espera rodar ainda bastante com ele. O disco veio junto, depois de um processo curto. "Fizemos um projeto e financiamos a gravadora (no caso, a Sony Music, que detém o acervo da CBS). É surreal demais, e eles não sabiam que tinham essa preciosidade. O que podemos fazer? Sempre que possível, temos que lembrar a esses jovens diretores artísticos da importância da música brasileira", comenta Ednardo.

Entre os nomes que participaram do disco, cujas 24 faixas foram produzidas por Ednardo e Augusto Pontes, estão Belchior, Patativa do Assaré, Monia Gadelha, Teti, Rogério e Régis Soares. Há ainda participação de Robertinho do Recife, Tuti Moreno, Fausto Nilo, Petrucio

PÁSSARO FORMOSO

A canção *Pavão misterioso* foi lançada no álbum *O romântico do pavão misterioso*, estreia em disco de Ednardo, de 1974. A música, na época, só se tornou sucesso dois anos mais tarde, quando foi incluída na trilha sonora da novela *Saramandaia*, do Globo. "Atingiu um número de execução pública que se queira, como ainda por Teti e Beto. Hoje, a situação é diferente. O artista não pode, de maneira alguma, criar atrito com seu público. O que a gente faz, às vezes, é tocar metade da música e passar para outra. Porque nos shows que tenho feito, vejo uma quantidade grande de jovens que não tinham nem nascido naquela época. Então, esse público vai ali para escutar algumas músicas. Se eu não fizer isso, fico meio estranho."

Maia, e mais uma série de outros. Túlio Mourão, na época envolvido com o grupo Pessoal do Ceará, gravou alguns dos teclados do álbum (veja depoimento abaixo). Uma delas ficou de fora, *Povo da Serra*, em que Ednardo divide os vocais com Fagner.

"O fundamental para entender o que foi a *Massafeira* é lembrar que não foi um produto de gravadora. Foi um projeto feito fora do eixo Rio-São Paulo que reuniu pessoas de vários lugares além do Ceará, como Rio Grande do Sul, Piauí, Bahia e Minas. Foi feito total-

mente fora dos parâmetros daquele tempo, pois não havia nenhum tipo de controle dos meios de comunicação, gravadora e nem sequer da censura federal", acrescenta Ednardo. Para o livro, ele reuniu também uma série de pessoas. "Quando lançamos a ideia, chegou uma quantidade absurda de propostas, que daria um livro de 600 páginas." A edição chegou à metade disso.

CLUBE Ednardo fala do *Massafeira* comparando o momento do fim dos anos 1970 com o que ocorreu em Minas Gerais no início da mesma década, com o Clube da Esquina. "O que a gente fez, naquele momento, foi abrigar tudo e todos, as diversas vertentes da música que havia." Até 1979, o cearense Ednardo vivia em São Paulo. Depois, voltou a Fortaleza, onde ficou até 1985, quando se radicou, definitivamente, no Rio de Janeiro. Ainda que seu nome seja pouco falado nos dias de hoje, afirma nunca ter parado. "Ando numa bicicleta. Se parar de pedalar, ela cai."

O álbum mais recente é também em conjunto, *Pessoal do Ceará*, com Amelinha e Belchior (2002). "Tenho muitas coisas gravadas e a minha produção está decidindo como lançar. Tenho feito trilha para cinema, discos em estúdio, mas não quero me preocupar com isso, delego para os produtores que trabalham comigo. Pois gravar um disco, obviamente, tem gastos. E como as gravadoras tradicionais não estão mais investindo nisso, cabe aos autores como disponibilizar. O que ocorre hoje é o que você faz num dia, no outro está na internet. Então, a gente tem que discutir o que significa a democracia na internet", conclui.

DEPOIMENTO

JOSÉ ANANÁZ/UM.B. A PRESS

TÚLIO MOURÃO
PIANISTA E COMPOSITOR

"Nos anos 1970, o cenário da música no Rio de Janeiro era tão pequeno que durante um certo tempo fui o único tecladista do Belchior, Ednardo e Fagner. Gravei e fiz shows com eles. E naquela ocasião, com a entrada do Fagner na CBS (o cantor e compositor se tornou um dos executivos da gravadora, hoje Sony Music), ele ganhou o apelido de Cearenses Bem-Sucedidos. O Fagner era o porta-voz de um bando de criadores natáveis, como Fausto Nilo, Petrucio Maia, Abel Silva. Fiquei encantado com aquele universo de composição, pois o pessoal do Nordeste tinha uma ligação clara com o pop, sem passar pela bossa nova. Isso criou um diferencial. Quando fomos a Fortaleza para alguns shows, vi que a precariedade era muito flagrante, mas, ao mesmo tempo, a vontade de mostrar aquela música, de fazer e acontecer, predominava. Fiquei encantado com a índole do povo do Ceará. Era um tempo diferente em que as pessoas eram desarmadas, muito gentis. Tanto que alimento algumas amizades até hoje."

Fonte: Jorna Estado de Minas, 2011.

ANEXO C – 30 ANOS EM MOVIMENTO

0 ESTADO DE S. PAULO

SÁBADO, 13 DE AGOSTO DE 2011 | C2 + música | D9

C2+m/Entrevista



Ednardo. Outra de resistência

Ednardo volta a São Paulo depois de nove anos para lançar livro e CD duplo que marcam as três décadas da Massafeira

30 ANOS EM MOVIMENTO

Lauro Lisboa Garcia

Há nove anos Ednardo está ausente dos palcos de São Paulo. Autor de clássicos como *Terra! Povo Misterioso*, *Enquanto Engoma a Caixa*, *Carneiro* e *A Mangue Rosa*, ele faz show único hoje no Sesc Belenzinho, com essas e outras canções do mesmo período, dentro do projeto Arquivo. É a oportunidade para trazer ao público paulistano parte da história de um movimento importante para a música cearense, do qual ele fez parte na virada da década de 1970 para a de 80. Massafeira.

Ednardo organizou em livro um significativo acervo de reportagens, entrevistas, ensaios, análises, fotos, desenhos e outros registros que formam um amplo painel sobre o movimento. Acompanha o livro um CD duplo, réplica quase integral do LP (também duplo) lançado em 1983. Só falta a canção *Próxima Seta* (Petrick Maia Brândão), que ele cantava com Fagner e Marta Lopes, "por exigência exclusiva" da herdeira de Petrick,

que chegou a solicitar "valor absurdo" para a liberar a gravação. Ednardo, Fagner e Belchior já estavam bem encaminhados nas carreiras individuais quando participaram da Massafeira. Mas o movimento, que foi reprimido pela ditadura militar, considerado "subversivo", deu certa visibilidade para artistas locais, novos e veteranos de várias modalidades artísticas além da música. É o caso do poeta Patativa do Assaré, que Fagner levou para gravar discos quando se tornou diretor artístico da gravadora CBS (hoje Sony).

Só que Ednardo e Fagner – como fica claro em entrevistas publicadas no livro – divergem sobre a importância do movimento, uma espécie de Troicália cearense, que foi lançado com um grande show no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, em 1979. Fagner acha que é "exagorar um pouco o caldo da Mas-

safeira" atribuir aquele encontro sua escalada para o sucesso. "Não existiu movimento. Só nós que fizemos essa história: Belchior, Ednardo e eu. Muito antes da Massafeira", disse, tomando como exemplo outros nomes que foram lançados ali, mas não decolaram, como Stélio Valle, Mona Gadelha, Lúcio Ricardo, Ângela Linhares, Vicente Lopes e vários outros. Rodger e Teti gravaram um belo disco com Ednardo (que tinha *Terra!*) e ficaram conhecidos como o Pessoal do Ceará por isso.

Alguns desses artistas, segundo Ednardo, moram em Fortaleza, onde "continuam realizando seus trabalhos artísticos", outros "foram pelo mundo", alguns "já se foram para outros planos, mas seus trabalhos artísticos são penérenes e merecem permanecer", diz Ednardo. O próprio Fagner fez sucesso com canções de vá-

rios integrantes do movimento. Segundo Ednardo, a importância dos artistas e pensadores que fizeram a Massafeira não se mede por "sucessos discográficos em gravadoras". Um dos motivos principais da Massafeira foi justamente não "rezar pela cartilha" de gravadoras e meios de comunicações. "Abrimos de forma libertária e sem apoio logístico na época, uma possibilidade muito grande, para diversas tendências e formas de expressões. É desta forma que Massafeira foi e até hoje é, um manual abraçado por novas gerações."

Longe de ser pretensioso, para ele "é uma realidade seminal". "Esse movimento apresentou frutos em várias regiões do Brasil, foi através da Massafeira que vários outros movimentos se assemelharam e se espelharam, como no Cio da Terra, em Caxias do Sul (RS) (1982), no Festival de Artes da Forte em Natal / RN (1980), e outros que se destacaram nacionalmente e no exterior nas áreas de cinema, artes plás-

cas, músicas, letras, poesias, etc", lembra Ednardo. Como exemplo desse resultado ele cita Patativa do Assaré, Rosenberg Cariry, Siegbert Franklin, Sérgio Pinheiro, entre outros de "uma lista grande que já está explícita no livro". A ressonância nacional acompanhou de forma comediada, mesmo com iniciais matérias nos principais jornais e revistas e TVs brasileiras, mas para a gravadora naquela

época, era como se os discos e o movimento não existissem. Mas a força da Massafeira está aqui, mais de 30 anos depois."

Boicote. Montado no massivo sucesso de *Nituru* (tema da novela *Coração Alado*), na época, Fagner produziu outro disco, *Soro*, que unia música e poesia, e teve pelo menos um grande êxito executado nas rádios. *Agupé*, que ele gravou com Belchior. A predileção por *Soro* acabou ofuscando o lançamento do LP duplo da Massafeira, que se tornou símbolo de resistência. "Foi utilização de um cargo em uma gravadora em proveito próprio", aponta Ednardo. "O repescamento proposital do lançamento dos discos Massafeira foi criticado veementemente por muitos que participaram do movimento, ao sabermos dos falsos motivos alegados da direção artística na época da CBS que daria prejuízo à gravadora."

O álbum duplo só foi lançado, segundo Ednardo, quando disponibilizou grande parte da verba de divulgação de seu disco *Imã* (1980) para que o outro fosse prensado. Mesmo assim saiu como "queima de estoque logo no lançamento". A bela capa com desenho de Brândão, saiu com um adesivo de oferta: "2 LP's pelo preço de 1, Cr\$ 600,00".

Ednardo conta que tem feito músicas e shows por várias cidades brasileiras, produz, por meio de seu selo e editora, CDs com trilhas musicais para cinema, shows. Ele também tem um vasto material de vídeo "que deverá gerar DVDs no tempo certo, com registros que envolvem mais de 30 anos de atividades artísticas."



MASSAFEIRA 30 ANOS. Aura Edições. Músicas, 312 págs., acompanha CD duplo. R\$ 100. Show de lançamento hoje às 21h, no Sesc Belenzinho. R\$ 32.

SKYLINE APRESENTA: RITA LEE. 27-08. Ingressos à venda na bilheteria do SKYLINE ALPHAVILLE ou em ingressoropido.com.br. INF. 4003 12 12. www.skylinealphaville.com.br

MAMMA MIA O SHOW. ABBA. 13 DE SETEMBRO. ERASMO CARLOS. 14 DE SETEMBRO. Poladian Produções. Ingressos em ingressoropido.com.br ou nas bilheteiras do teatro. Rua Shopping São Paulo, 6 - Pavão, 1308 - Paulistana.

TÁ TUDO CONECTADO. MALHAÇÃO. 1046. a grade se liga em 1046. Siga @malha_globo. www.malhação.com.br

Divirta-se. Toda sexta no Estádio.

ANEXO D – FUTURO E MEMORIA MASSAFEIRA 30 ANOS

DIÁRIO DO NORDESTE | FORTALEZA, CEARÁ - TERÇA-FEIRA, 21 DE SETEMBRO DE 2010

caderno3 | 5

MASSAFEIRA - 30 ANOS



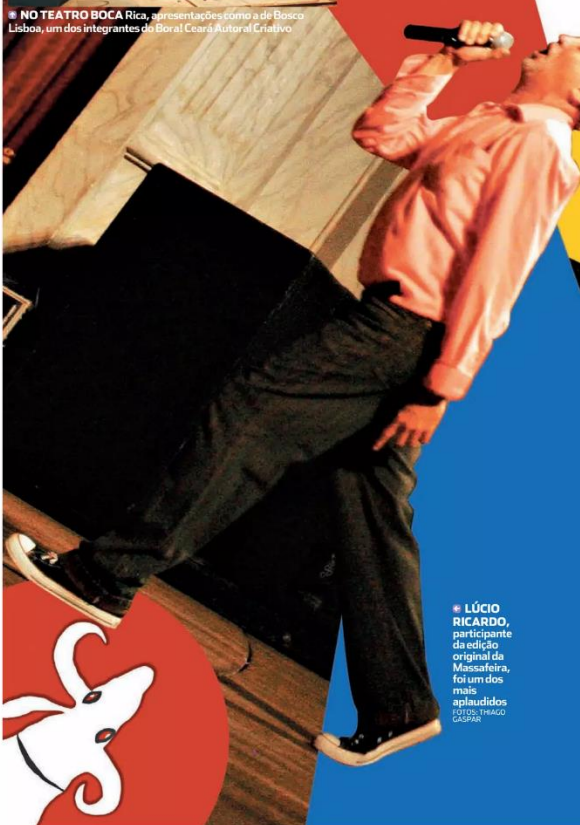
OS DIVERSOS ESPAÇOS do Teatro José de Alencar permaneceram com bom público ao longo da madrugada



NO PALCO PRINCIPAL, emoção no show comemorativo dos 30 anos do LP "Massafeira Livre"



NO TEATRO BOCA RICA, apresentações como a de Bosco Lisboa, um dos integrantes do Boral Ceará Autoral Criativo



LÚCIO RICARDO, participante da edição original da Massafeira, foi um dos mais aplaudidos
FOTOS: THIAGO CASPAR



NELSON AUGUSTO
Repórter

Passado e presente das artes cearenses se encontraram na ManiFesta, que levou cerca de 4 mil pessoas ao Teatro José de Alencar, marcando o lançamento do livro "Massafeira 30 Anos". Uma reunião de várias tribos, das 18h de sábado até a manhã de domingo

Tal qual na canção de Chico Buarque, foi bonita a festa! O lançamento do livro "Massafeira 30 Anos" em vários espaços do Teatro José de Alencar, com o "ManiFesta - Festival das Artes", envolveu diversas vertentes da cultura cearense. O show de lançamento da reedição do CD "Massafeira", com os artistas remanescentes do movimento, inicialmente marcado para 21 horas, começou 50 minutos depois, após a exibição de um documentário com imagens inéditas dos eventos de 1979 e 1980, somadas aos depoimentos de Ednardo, Régis e Rogério, Lúcio Ricardo e Rogério Rogério, entre outros. Inclusive Augusto Pontes, um dos idealizadores da Massafeira original, com direito a fortes aplausos.

Com novos arranjos para as canções originalmente lançadas no álbum duplo de 1980, os compositores e cantores cearenses mostraram suas músicas, interpretando também criações de artistas que não puderam comparecer. Assim, Calé Alencar emprestou sua voz, num arranjo bossanovístico, para "Não haverá mais um dia", de Pachelly Jamacaru, e mostrou "Vento rei", parceria com Zé Maia, convidando Pinco de Fortaleza a dividir o palco. Depois, chamou Lúcio Ricardo que, com

sua interpretação com vocais improvisados nos solos dos instrumentos, numa versão jazzística de "Aviso aos navegantes" e em clima de blues-rock para "Em cada tela uma história", foi um dos mais aplaudidos da noite. Irônico e sintomático constatar que grande parte do público desconhecia o veterano intérprete da música cearense. A surpresa só aumentou o impacto da apresentação de Lúcio. Ednardo também cantou as alheias "Atalaia" (Fco. Casaverde) e "Pelos cantos" (Graco), desculpando-se pelo fato de ler as letras. "São músicas de outros companheiros que cantam no Massafeira e estou interpretando pela primeira vez para lembrar deles", disse. Rogério Rogério interpretou com vocais "Último raio de sol", uma das mais difíceis e belas canções do disco. Depois cantou com Ednardo "Frio da Serra". Fechando o show, artistas e plateia fizeram um coro coletivo para "Reinado" e "Enquanto engoma a calça".

A festa seguiu nos outros espaços do TJA, mobilizando jovens como a designer Celina Hisa. "Para mim o público foi inesperado. Tem muita gente!", impressionava-se. "Espero que aconteça um próximo". Opinião também do músico Jordão Nogueira: "O acesso grátis facilitou a vinda do pessoal. Espero que depois desse evento, as pessoas tenham uma opinião melhor sobre a arte feita em Fortaleza".

COMENTE

caderno3@diariodonordeste.com.br



Além da música, a madrugada foi movimentada por apresentações teatrais, números de dança, circo e performances



O show das Ronegadas no palco montado no jardim do teatro ganhou o reforço da atriz Lisiane Marques

ANEXO E – EXPOSIÇÃO CELEBRA LEGADO DE ARIANO SUASSUNA E 50 ANOS DO MOVIMENTO ARMORIAL

NOTÍCIAS ESPORTE ENTRETENIMENTO VEÍCULOS IMÓVEIS  SAÚDE PLENA TV ALTEROSA PARCEIROS SOU BH AQUI

Seções **ESTADO DE MINAS** Cultura

Assine Entrar

Início > Cultura

DE PERNAMBUCO PARA O MUNDO

Exposição celebra legado de Ariano Suassuna e 50 anos do Movimento Armorial


CCBB recebe mostra com obras do autor do 'Auto da Compadecida', de Francisco Brennand e de Samico, destacando a estética que juntou erudito e popular

 Mariana Peixoto

22/12/2021 00:40 - atualizado 22/12/2021 07:01

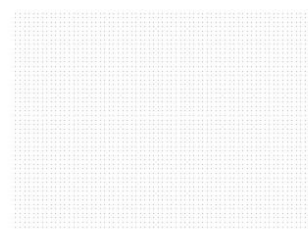
COMPARTILHE    SIGA NO  Google News



 Onça Caetana, personagem de Ariano Suassuna, recebe os visitantes no Centro Cultural Banco do Brasil (foto: ALEXANDRE GUZANSHE EM D A PRESS)

Movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura.” Ariano Suassuna (1927-2014) publicou, em 1974, o texto com a base teórica do movimento que havia lançado quatro anos antes no Recife, durante o concerto “Três séculos de música nordestina – do Barroco ao Armorial”. Já naquele evento, realizado na Igreja de São Pedro dos Clérigos, ele promovia a interação: o encontro não era só de música, mas também artes plásticas e literatura.

“Ariano era uma pessoa séria, mas sempre manteve a leveza. Este mundo tão polarizado é completamente diferente da proposta dele, que sempre quis juntar o erudito e o popular, nunca fazer a separação”, afirma Denise Mattar, curadora da exposição “Movimento Armorial 50 anos”, que será aberta nesta quarta-feira (22/12), no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte.



MAIS LIDAS

- 22:18 - 08/07/2023 - Compartilhe  
Regina Duarte ataca Anita e Ivete Sangalo em post contra governo Lula
- 07:40 - 09/07/2023 - Compartilhe  
Ato mineiro da novela das nove abraçou carreira depois de grave acidente
- 16:35 - 16/08/2023 - Compartilhe  
Flávia Alessandra enfrenta críticas e artistas após postar foto de maquiagem
- 08:52 - 08/07/2023 - Compartilhe  
Ariz de 'Alma Gêmea' e 'Amor à Vida'. Neusa Maria Faro morre aos 78 anos
- 08:31 - 16/08/2023 - Compartilhe  
Documentário sobre a história dos Paralamas do Sucesso estreia hoje (16)

Fonte: Jornal Estado de Minas, 2021.

ANEXO F – CATÁLOGO DA MOSTRA MOVIMENTO ARMORIAL 50 ANOS²⁴

Fonte: MAPP - Museu de Arte Popular da Paraíba, 2023.

²⁴ Disponível em: <https://cbb.com.br/belo-horizonte/bh-programacao/movimento-armorial-50-anos/>. Acesso em: 10 jul 2023.

ANEXO G – CATÁLOGO DA OCUPAÇÃO ILÊ AIYÊ / ITAÚ CULTURAL²⁵

A força da raça negra em busca de seus direitos

Como um bloco de Carnaval usou a cultura para reforçar ações afirmativas em favor do povo negro e se tornou uma das entidades precursoras do movimento negro brasileiro

Mãe Hilda Jitolu e sua filha, Antonia Carcondos Santos Vovô, 1998
Foto: Mario Cravo



11

Ilê Axé Jitolu – Mãe Hilda Jitolu – Ilê Aiyê Do Curuzu

Breves Antecedentes para Relembrar

Mãe Hilda Jitolu – Guardiã da Fé e da Tradição Africana. Eterna guardiã e líder espiritual do Ilê Aiyê.

“... Yá Hilda Jitolu, Obaluô! Meu candomblé, meu tripé Minha Mãe Hilda adapé...”

Comando Doce, de Juracy Tavares e Ulisses Castro

Em 1923 nasce uma liderança sócio-cultural-religiosa predestinada, a um especial lugar no mundo. Ela fez história, preservou culturas, educou gerações: Hilda Dias dos Santos Jitolu, Mãe Hilda, senhora de saberes, senhora de Ilês.

Em 1950, ela casou-se com Waldemar Benvido dos Santos, dessa união nasceram cinco filhos: Antonio Carlos Vovô, Hildete Valdevina – Dete Lima, Vivaldo Benvido; Hildemaria Georgina, Hildelice Benta – todos dos Santos, por nascimento e por escolha da região do candomblé.

Em 1942 Mãe Hilda se torna yab iniciada pelo seu Pai de Santo, o Babalorixá Cassiano Manoel Lima, que lhe confere a sua dignidade de origem do Gêge Mahi. Em 1952 nasce um novo Egbê na Bahia: o ILÊ AXÉ JITOLU.

“Daí seguiu minha estrada” – Hilda Jitolu

A família, o Egbê, cresceu entre seus filhos e filhas biológicos e espirituais, que seguem a religião da então Iyá, e pouco a pouco vão se tornando filhos e filhas de Santos Ogans e Ekedes, dando continuidade à história e memórias, de ações religiosas, culturais e educacionais que aí se desenvolvem.

Essa história tem suas raízes desde longos tempos, partindo do tradicional Terreiro Cacunda de Yayá, de onde após a partida do seu Babalorixá Sr. Cassiano Manoel Lima, ela se torna filha religiosa da Yalorixá Constância, Mãe Tança.

A então Yalorixá Hilda Jitolu, sempre foi uma filha e irmã querida, trocando obrigações, visitas, bênçãos, amizade, experiência e fundamentos religiosos entre mitos e rituais com sua família de origem.

É nesse contexto de sabedoria, acolhimento, lições de vida e religiosidade, que se fortalecem as interações entre Mãe Hilda e seus antepassados e ancestrais.

“... Mãe Preta, 30 anos de fé Dos quais destinados Ao culto do candomblé...”

Mãe Preta, de Jailson e Apolônio

Filha de Obaluayê e Oxum, ela vem do gêge e do nagô. Ela é do Daomé e da Nigéria, com suas nações que aqui no Brasil e na Bahia interagem, entre nagôs, bantus, zulus, fulas, cabindas, mandingas, wolofs, serres, minas, ashantis, entre tantas outras nações, regiões, culturas e civilizações africanas, do Continente e da diáspora.

A força do Ilê Axé Jitolu ao Ilê Aiyê

Esta é a origem do Ilê Axé Jitolu
Uma fonte de Educação, Cultura, Religião e Cidadania;

Uma mina de Axé que vai se preparando na luta cotidiana;

Um nascente;

Uma casa geradora, criadora;

Uma casa de cultura negra;

Um semeador de vidas, da palavra sagrada,

de expressões de fé, entre mitos e rituais, que

por sua vez, alimentam, fortalecem, recriam

processos educacionais, manifestações culturais,

e momentos de louvor a quem deve ser

louvada, sob a bênção e proteção, dos Orixás,

Inquices, Voduns e Caboclos.

52

Fonte: Ocupação Ilê Aiyê, 2018.

²⁵ Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/il_ay_publicacao_issu. Acesso em: 10 jul 2023.

ANEXO H – FESTA JULINA NO MEMORIAL DA AMERICA LATINA

Fonte: Oliveira, 2023.

ANEXO I – REVISTA NOSSA AMERICA, FMAL, N.0

A tragédia da nossa história tem um nome: isolamento.

Em 1964, no começo do que seria um longo exílio, Darcy Ribeiro e Jango Goulart receberam, no Uruguai, a visita de um amigo chileno chamado Salvador Allende. Conversaram sobre vários assuntos até que Allende passou a falar sobre o Brasil e a urgência — para toda a América Latina — de que o país retornasse à democracia. “Fiquei espantado”, recorda, 24 anos depois, Darcy Ribeiro. “Para falar a verdade, eu não tinha uma idéia muito clara de como era importante, para os nossos vizinhos, o que estávamos vivendo no Brasil. Afinal, estive sempre tão à margem do resto do continente...”

Um dos intelectuais mais respeitados e com maior trânsito no continente, ele vem-se esforçando, nos últimos anos, em desenvolver no Brasil a consciência da integração e, ao mesmo tempo, aproximar os hispano-americanos da nossa realidade. O projeto cultural do Memorial é de sua responsabilidade.

— Existe alguma unidade na América Latina?

— A América Latina é a área mais homogênea da Terra. É o único bloco realmente homogêneo. A única comparação possível seria como o bloco britânico, que tem uma imensa homogeneidade. Pegue, por exemplo, os eslavos: há eslavos de todos os tipos, e que falam línguas e línguas diferentes. Os chineses, acredite, são menos homogêneos que nós: afinal, existem 80 línguas faladas na China. Aqui, não: a homogeneidade é espantosa. O espanhol falado na América Latina é mais homogêneo que o espanhol falado na Espanha. O português falado no Brasil tem

menos variantes que as faladas em Portugal. Então, aqui existe isso e muito mais: é preciso ressaltar que toda essa homogeneidade existe como um ente em ser, está na potencialidade. A aventura do fazimento da América Latina resultou nesse povo imenso: somos hoje 450 milhões de habitantes, seremos 600 milhões no ano 2.000.

— Então, podemos considerar nosso continente como um dos blocos mundiais de peso.

— Claro, mas o peso por enquanto é apenas tonelagem humana. Não temos peso nenhum como importância, porque as nossas potencialidades não puderam se realizar. Mas é evidente que estamos destinados a ser alguma coisa importante para a humanidade. Pelo menos, por essa massa humana e pela imensidão da área que ocupamos. Pense nisso: Cuba tem 10 milhões de habitantes e conquistou uma importância danada. Pois nós somos quase 45 Cubas. Quando penso nisso me comovo, pois vejo claro, diante de mim, o papel que a América Latina pode vir a representar para o mundo. Uma área que não tem nada a pedir, e que pode contribuir para que o mundo fique mais humano. Não somos apenas um bloco numeroso que ocupa uma área extensa: temos um papel a cumprir.

— E o que é preciso para que isso aconteça?

— A América Latina precisa desenvolver suas potencialidades. Precisa atingir um grau de prosperidade. Mas, antes de qualquer coisa, precisamos olhar um para o outro como vizinhos, e não como estranhos. Fomos deformados, e o resultado está aí, à vista de qualquer um. Dói ver como um chileno contempla o Oceano Pacífico imaginando que logo ali está Paris ou Madri, e como um brasileiro olha para o Atlântico e em vez de sentir que em frente está a África, uma de suas raízes



Darcy Ribeiro: “Não podemos continuar de costas uns para os outros”.

principais, sonha estar avistando a Europa ou os Estados Unidos.

— Por que não existe a tão necessária integração?

— Bem, a única integração que existe na América Latina é a das grandes corporações, que não são nossas. O que temos, na dura realidade, é uma América Latina balcanizada, fracionada em mil pedaços, um Brasil isolado, como se fosse um bloco só. Essa é a nossa tragédia ao longo da história. Todas as tentativas de aproximação feitas até hoje foram abortadas. Ou porque foram bem-feitas e os chamados “interesses superiores” acabaram com elas, ou porque foram malfeitas.

— Mas podemos dizer que existe uma vocação de integração?

— Claro que sim. Temos exemplos veementes, como José Martí, como a vocação bolivariana, de Simón Bolívar.

— O que ficou do ideário de Bolívar?

— Há no mundo hispano-americano todo um culto a esse ideal. Existem historiadores que fizeram obras sérias e grandiosas tratando a América Latina como se fosse uma única nação, a Nação Latino-americana.

— No Brasil isso também existe?

— Acho que o Brasil sempre esteve com uma posição de quem está com um pé atrás. Isso se explica, historicamente, como parte do nosso fazimento. Desde que

os romanos latinizaram a península ibérica, temos uma só raiz, embora com duas variantes, a portuguesa e a espanhola. Foram os ibéricos que invadiram os mares e se multiplicaram aqui, na América. Só que essa multiplicação se deu no momento em que se organizavam, na península ibérica, os Estados nacionais. Portugal foi o primeiro Estado moderno a se organizar. Com uma vontade própria, uma Corte ordenada. Mas essa organização se deu também como uma forma de resistir a Castilha, a Madri. Daí, talvez, esse primeiro pé atrás. Pelos séculos essa tensão se reproduziu aqui, na América Latina colônia. Sempre Portugal se preparando para defender seu território, preocupando-se em estabelecer fronteiras. Lembre-se de todos os tratados, lembre-se de Tordesilhas — que Portugal, aliás, ignorou... Enfim, por uma série de razões históricas, que com o tempo foram agravadas por interesses forasteiros em nossas riquezas, alimentaram em nós essa postura de irmãos inimigos. Não só nossa em relação aos vizinhos, mas também deles em relação a nós. Falo, é claro, olhando para trás — séculos para trás. Mas o que temos é de olhar para hoje e, principalmente, para o amanhã. Temos de ver que somos todos uma fronteira viva, e que não podemos continuar sendo irmãos siameses virados de costas um para o outro.

ANEXO J – REVISTA NOSSA AMERICA, FMAL, 1991

MEMORIAL

A CAMINHO DA INTEGRAÇÃO



O governador
Luiz Antonio Fleury
Filho abraça o novo
presidente Paulo
de Tarso Santos

Para a Fundação Memorial da América Latina, 1991 foi um ano de grandes mudanças. Renovação da presidência, da direção do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina (Cebral) e de Atividades Culturais, além do início das obras do Parlamento Latino-Americano, com inauguração prevista para maio de 1992. Um passo a mais, e decisivo, na integração do Continente que inspirou a criação do Memorial.

O governador Luís Antônio Fleury Filho, em seu discurso na posse da nova presidência da Fundação, procurou enfatizar que "o Memorial é muito mais do que um centro cultural, do que um centro de lazer, onde a população, principalmente a população mais carente, tem acesso à cultura". Segundo o governador, para que o ideal histórico-cultural de integração da América Latina, proposto no projeto do senador Darcy Ribeiro, se una ao espaço físico criado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, "haverá necessidade do empenho político". A construção em ritmo acelerado do Parlamento atesta com eloquência a concretização desse empenho.

Ainda na mesma solenidade, o novo presidente da Fundação Memorial, Paulo de Tarso Santos, afirmou que "o objetivo último da integração latino-americana é a melhoria das condições de vida de nossos povos, numa estratégia de trabalho conjunto, que nos una como parceiros de uma mesma gestão". A evidente função cultural já conhecida do público que frequenta os eventos promovidos pelo Memorial — espetáculos, conferências, exposições — soma-se agora o compromisso político de solidificar os laços entre os países do Continente através de uma ação efetiva para a integração. O Memorial torna-se, assim, não apenas o fórum de debates sobre temas cruciais para os países latino-americanos como também um lugar privilegiado para a tomada de decisões e de definições de projetos importantes para a superação das dificuldades enfrentadas na conjuntura internacional.

Para o presidente Paulo de Tarso Santos, "o fato central da nova fase do Memorial já é e será ainda mais, com o correr dos meses, a localização aqui do Parlamento". Otimista em relação às futuras responsabilidades da instituição, Paulo de Tarso lembra que "já se comparou esta situação com a do Parlamento europeu de Salzburgo, indicando que o Parlamento no Memorial pode influir, a médio prazo, na vida da cidade". O custo do Parlamento Latino-Americano está orçado em 6 milhões de dólares. Para sediar adequadamente o Parlamento, o Memorial está providenciando a