



O Propósito da Cultura Desnudada – Uma Revisita Autoetnográfica ao Projeto Folclore Nu

The Purpose of Naked Culture – An Autoethnographic Return to the Naked Folklore Project

Andriolli Costa¹

RESUMO

Este artigo utiliza-se da autoetnografia como ferramenta para uma revisita crítica ao projeto fotográfico *Folclore Nu – Desnudando a Cultura Brasileira*. A iniciativa reuniu a estética *fine art* com ensaios de nu artístico, sempre tematizados pela literatura oral que compõe a cultura popular do país. O material era fundamentado por pesquisa bibliográfica partilhada com o público, com o propósito de promover um deslocamento epistêmico sobre o Folclore e suas projeções artísticas. Sete anos depois, todavia, a própria forma de entender o termo Folclore ganha novos sentidos na esfera pública. Assim, mobilizando a sensibilidade dos Estudos do Imaginário e da Folclorística Dialética, promovemos um retorno reflexivo a este projeto profundamente folkmediático. Por meio deste trajeto, encontra-se o caminho para pensar os desafios da criação inspirada na cultura tradicional.

Palavras-Chave: autoetnografia; folclore; ensaio fotográfico; folkmídia.

ABSTRACT

This article uses autoethnography as a tool for a critical regard on the photo-essay “Nude Folklore – Revealing Brazilian Culture”. The initiative brought together fine art aesthetics with artistic nude shoots, always themed by the oral literature that constitutes Brazilian vernacular culture. The material was based on bibliographical research shared with the public, with the purpose of promoting an epistemic shift about Folklore and its artistic projections. Seven years later, however, the very way of understanding the term Folklore gains new meanings in the public sphere. Thus, mobilizing the sensitivity of Imaginary Studies and Dialectic Folkloristics,

¹ Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor adjunto na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

we promote a reflective return to this folkmediatic project. Through this path, we find the way to think about the challenges of creation inspired by traditional cultures.

Keywords: *autoethnography; folklore; photo-essay; folkmedia.*

“É por isso que os grandes retratistas são grandes mitólogos”

Roland Barthes, 1984

1. INTRODUÇÃO

Mitologia e Fotografia. Na encruzilhada artístico-teórica em que este trabalho se encontra, estes eixos têm como força centrípeta, em última instância, a potência das dinâmicas do Imaginário. De um lado, a *imagem simbólica*; força arquetípica dinamizada em narrativa; lastro ancestral que a tudo perpassa, orientando e negociando em nível societal um conjunto de distintos modos de sentir, pensar e agir (Durand, 2012). Do outro, a *imagem técnica*, efetivada por meio da mediação de um dispositivo tecnológico; “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (Flusser, 2008, p. 24).

Na justaposição entre estes dois elementos encontra-se a materialidade que se converteu em inquietação: os ensaios fotográficos inspirados em temas mitológicos. Frequentemente assumindo a estética “fine art”² - quase uma intersecção entre pintura, fotografia e sonho - artistas como Danny Bittencourt, Roberta Guido e, mais recentemente, Danielle Alves e Nathália Haucke, encontraram inspiração em deusas gregas, ninfas, fadas e sereias.

A fotografia, argumentava Roland Barthes, evoca o retorno do morto, o tempo pretérito. Atesta não o que é, mas o que foi (Barthes, 1984, p. 118). No entanto, quando se toma o mito como inspiração para o ato fotográfico, este passado se escalona. Desloca-se para o tempo dos primórdios, o *illud tempus* de Mircea Eliade onde as grandes narrativas se desenrolam e de onde, ritualizadas, se reencenam, promovendo a reintegração da plenitude inicial (Eliade, 2019).

Fascinante que seja a potência criativa deste compósito, uma inquietação vicejava inexoravelmente: haveria algum trabalho semelhante que trazia como mote um alicerce simbólico mais próximo da cultura brasileira? Que outras representações poderiam surgir ao nos inspirarmos em mitos e lendas que habitam não o Peloponeso, mas o mesmo território que nos constitui? Foi assim que, entre julho e outubro de 2017,

2 Originalmente “fine art” era termo utilizado para se referir a impressão do material, ideal para galerias e exposições. Enquanto estética, a fotógrafa Danny Bittencourt resume: “trata-se da prática da fotografia, sem viés comercial, caracterizada pelo tom fantasioso das produções e por privilegiar a experiência pessoal do autor e suas condições psicológicas” (Bittencourt, 2015, p. 9).

no Rio Grande do Sul, produzi os quatro ensaios que compõe o projeto *Folclore Nu: Desnudando a Cultura Brasileira*.

A iniciativa reuniu a estética *fine art* com ensaios de nu artístico, sempre tematizados pela literatura oral que compõe a cultura popular do país. No total foram realizados quatro ensaios, dois masculinos e dois femininos³, retratando os mitos do Boto-Cor-de-Rosa, da Boitatá, do Lobisomem e do Negrinho do Pastoreio. Cada ensaio era composto por sete fotografias, e cada uma delas acompanhava uma legenda que adicionava camadas de informação aos temas retratados. Ao final, um conjunto de referências bibliográficas partilhava com o público os caminhos para a criação e reflexão.

Folclore Nu surge no bojo de um conjunto de atividades que foram orientadas para promover um deslocamento epistêmico do que, até o momento, se mostrava o principal desafio da arte de projeção folclórica⁴ no Brasil (Costa, 2022). Sabemos que, como aponta Gilbert Durand, uma sequência histórica de processos iconoclastas fez com que a Modernidade ilustrada marginalizasse o Imaginário dos processos intelectuais, privilegiando o racionalismo como única forma de acesso ao “verdadeiro saber” (Durand, 1999, p. 11-12).

Diretamente vinculados à “imprecisão” da imagem, o sensível, o invisível e o inefável são igualmente recusados pelo empirismo factual que encontrava no método científico a única forma legítima de conhecer o mundo. Neste movimento, tudo aquilo relacionado ao folclore – representado pelo conjunto de saberes das classes populares que caracterizam identidade e são transmitidos pela tradição – é igualmente desvalorizado. Como resultado, difunde-se um entendimento equivocado de folclore como sinônimo de mentira ou falsidade; saber pré-científico a ser superado; anacronismo e reminiscência, oposta a noção de uma cultura viva e pungente. Folclore, inclusive, confunde-se com suas projeções, fazendo com que muitos não distingam a literatura acadêmica da de ficção.

Neste contexto, a proposta dos ensaios referenciais se justificava pelo reposicionamento criativo dos elementos tradicionais e por exhibir novas possibilidades de dialogia intertextual, fazendo conversarem as referências clássicas com os temas regionais. Por fim, ao fundamentar-se na pesquisa para a criação do conceito de cada ensaio, seguido pela partilha bibliográfica que o orientava, ajudava a mostrar para um público que tanto desconhecia e negligenciava, a pregnância sócio-histórico-cultural que atravessa todos os saberes populares.

Este artigo revisita o projeto *Folclore Nu* buscando um novo olhar sobre seu fazer

3 O ensaio antecedeu a transição de gênero de um dos participantes, que hoje se apresenta como uma pessoa não-binária que responde por quaisquer pronomes.

4 Renato Almeida (1971) vai nomear de “projeções do folclore” a forma como a cultura das classes populares é reorganizada e reinterpretada em novos contextos culturais. Ele utiliza o termo em distinção a “vivência do folclore”, em que os fatos folclóricos são experienciados de maneira direta no cotidiano do grupo social.

e pensar mais de sete anos depois. Mobiliza como referencial teórico a sensibilidade pertinente aos Estudos do Imaginário (Durand, 2012); o entendimento das relações de resistência e poder a partir da Folclorística Dialética (Carneiro, 2008) e, por fim, a compreensão deste interstício que une comunicação, folclore e recriação midiática por meio de um dos mais recentes braços da Folkcomunicação: a Folkmídia (Luyten, 2006).

Para tanto, opta-se pela autoetnografia como procedimento metodológico para encadear as discussões, sendo esta compreendida como “uma escrita do ‘eu’ que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais” (Fortin, 2010, p. 93). Sylvie Fortin, ao refletir sobre os modos como esta técnica pode colaborar para as pesquisas em artes, advoga que sua validação metodológica está diretamente vinculada a uma forma de entender que as subjetividades da pesquisa estão já explícitas na seleção das palavras, no trajeto do pensamento, nos espaços sociais ocupados pelo pesquisador. Assim, não há presteza maior do que falar de si. A autoetnografia permite, desta forma, um reencontro crítico do pesquisador com seu projeto de criação (2010, p. 82).

A autoetnografia é uma aproximação entre pesquisa e escrita, que busca descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para entender a experiência cultural. Essa perspectiva desmonta as formas canônicas do fazer como um ato político, socialmente justo e socialmente consciente. O pesquisador usa princípios de autobiografia e de etnografia para escrever autoetnografia. Por isso, como método, a autoetnografia é ao mesmo tempo processo e produto (Ellis; Adams; Bochner, 2019, p. 18).

De maneira legítima, há uma preocupação com a perspectiva narcísica que pode ser apreendida do ato de escrever sobre si mesmo. Neste sentido, Fortin alerta: “O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros” (Fortin, 2010, p. 83).

O percurso desta revisita se justifica, portanto, não no mero avançar das reflexões teóricas do pesquisador, mas na transformação do discurso crítico ao folclore na esfera pública brasileira. Ligados a uma perspectiva decolonial e com suas vozes amplificadas pelas redes sociais, pensadores e ativistas – especialmente indígenas – reivindicaram o distanciamento com o termo tão carregado de incompreensões. Por vezes, em certos discursos, a palavra Folclore torna-se metonímia de todo um processo de violência e dominação cultural que vão dar forma, inclusive, ao território hoje conhecido como Brasil.

Com as identidades em cheque e as sensibilidades expostas, como repensar o ato de *desnudar a cultura brasileira* proposto pelo título do projeto? Do que é possível nos despirmos de certezas pré-concebidas para lançar nova luz a uma reflexão? Qual o propósito e o que se espera desta revelação? As pistas para este entendimento serão

construídas nas próximas sessões, onde primeiro será descrito o processo de criação dos ensaios e, em seguida, os novos entendimentos sobre o tema.

2. UMA CONSCIÊNCIA FOLKMIADIÁTICA

Por que folclore? A pergunta tem uma resposta tão totalizante que buscar a brevidade da explicação parece trair seu princípio. Passei a responder que folclore entra na minha vida da mesma maneira como entra na vida de qualquer pessoa: desde a gestação, antes de eu sequer vir ao mundo. Ao longo dos anos, inúmeras vezes me deparei com pessoas que carregavam o entendimento de que folclore era apreendido na escola, transmitido por livros. Não, É no seio familiar que o conhecimento tradicional encontra leite e lastro. Leite materno que nutre nossas narrativas, o conhecimento folclórico passa ao largo da instituição, construindo suas próprias formas de agir e estar no mundo.

Ele se presentifica a cada vez que se olha para uma gestante e se aponta que uma barriga redonda aponta para o nascimento de menina, enquanto uma barriga pontuda é índice do nascimento de um menino; quando se teme o desagrado dos desejos não-realizados durante a gravidez para evitar que o filho carregue no rosto a lembrança da ausência. Ou ainda quando minha avó escondeu garfos e facas nas cadeiras da mesa de jantar, pedindo para que minha mãe escolhesse seu assento. Atestada pelo conhecimento dos antigos estava a certeza: nasceria o primeiro filho homem.

Este entendimento convida a um descentramento do indivíduo para a compreensão de seu lugar no coletivo. Somos feitos por histórias, e essas histórias começam muito antes do nascimento. Elas se estabelecem nas relações com nossas famílias e delas com sua comunidade; são contadas muito antes de que possamos vir ao mundo e, da mesma maneira, permanecerão sendo narradas quando dele partirmos.

As histórias que conto hoje são, especialmente, acompanhadas pelo mais brasileiro dos mitos: o Saci. É ele quem batiza o projeto de divulgação folclórica que construí em 2015 e que completa 10 anos de atividade: *O Colecionador de Sacis*. Criado, não sem motivo, durante meu primeiro ano de doutoramento, ele representa mais uma destas encruzilhadas artístico-teóricas que dão forma ao nosso fazer e pensar. Inicialmente um blog para partilhar com o público as reflexões que já eram exploradas na academia, o *Colecionador* logo se torna projeto guarda-chuvas que agrega uma série de atividades que vão de produção de conteúdo para as redes sociais, criação de material de apoio e para uso didático, experimentações literárias e a produção de podcasts. A credibilidade do projeto logo levou a expansão das atividades: visitas a escolas e feiras do livro, formação de professores e mediadores de leitura, curadoria de exposições de museu e, por fim, consultoria para livros, documentários e séries de TV. Os ensaios do projeto *Folclore Nu* foram criados dentro deste mesmo conjunto de atividades, que voltavam-se

para experimentação de linguagens, formatos e público-alvo.

Em todo o país, há uma ligação imediata que se faz entre pensar este mito e Monteiro Lobato, escritor que em 1921 publica o livro *O Saci* como um dos mais icônicos de sua série o *Sítio do Picapau Amarelo*. No entanto, eu só fui ter contato com Lobato aos 17 ou 18 anos de idade, durante pesquisa de Iniciação Científica. A relação com Saci sempre foi, antes de tudo, familiar.

Há pelo menos cinco gerações, histórias de Sacis acompanham minha família. Minha bisavó Dora, a quem conheci, escutava da mãe sobre os assovios encantados – que soavam não nos ouvidos, mas nas vísceras – e que, invisível, fazia arrepiar aqueles que percebiam sua passagem. O percurso leva até meu pai, que a cada viagem para a cidade dos meus avós – Terenos/MS – apontava os lugares onde havia sido açoitado pelo saci, os espaços onde era possível escutar seu assovio lamurioso, os parentes perseguidos ou que com ele firmaram pactos.

Com o tempo, e a recorrência com que as narrativas eram partilhadas, passei a compreender a complexidade do fenômeno. Meu pai não falava de Saci para distrair uma criança, mas para dividir com o filho parte de sua experiência de mundo. E na intersecção *rurbana* do território, este mundo era habitado por sacis: entidades que amedrontavam e fascinavam, auxiliavam e puniam, vigiavam e denunciavam. Sua existência ontológica reencantava o mundo e mundificava o encantamento. Os sacis que nos acompanhavam há tantas gerações carregavam o *Mysterium tremendum* do desconhecido, ao mesmo tempo em que sua presença era profundamente familiar. Tão constante quanto as serras que cercavam a chácara dos meus avós. Frente à impermanência do pasto para o gado castigado pela seca, e diante da presença intermitente dos açudes e das aves migratórias, a certeza de sua presença invisível – ainda que caótica – era um acalento.

Ao me integrar ao ambiente universitário, logo percebi que essa experiência privilegiada não era comum aos meus colegas ou professores. A ausência me orientou a produzir cada vez mais material, tanto a nível acadêmico quanto para o público-geral, culminando na criação do *Colecionador de Sacis*. Seus desdobramentos me posicionaram hoje enquanto representante institucional de entidades voltadas às culturas populares: seja como integrante da Comissão Nacional de Folclore, seja como presidente da Rede de Estudos e Pesquisas em Folkcomunicação (Rede Folkcom) para o biênio 2024-2026.

Todo o trabalho de divulgação folclórica que se consolida com o *Colecionador de Sacis* evoca aquilo que Joseph Luyten (2006), no âmbito da teoria da folkcomunicação, vai identificar como folkmídia. Sobre a folkcomunicação seu fundador, Luiz Beltrão, vai caracterizá-la como o jornalismo do povo, as estratégias utilizadas pelos grupos marginalizados para comunicação coletiva. É, em resumo, “o processo de intercâmbio de informações e manifestações, de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de

agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (Beltrão, 2001, p. 79).

Luyten, por sua vez, se concentra em outro fenômeno: o modo como os meios hegemônicos, em uma relação evidentemente dual, vai se inspirar nas manifestações das classes populares para construir suas próprias narrativas (Luyten, 2006). Neste contexto, o Colecionador de Sacis é resultado do trabalho de um agente folkmediático: aquele “cuja função pode ser bivalente, tanto interpretando os conteúdos midiáticos para o consumo do cidadão de seu entorno quanto agendando os conteúdos folkcomunicacionais no fluxo contínuo das indústrias culturais” (Marques de Melo, 2008, p. 65).

Assim, é possível compreender *Folclore Nu* como um projeto profundamente folkmediático, gestado para lançar luz sobre os elementos tradicionais. A nudez, além de elemento de distinção valioso para chamar atenção do público e agendar o debate⁵, é incorporada na equação já na sua relação com a fotografia. Durante o período de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, em Porto Alegre, acompanhei minha orientadora Ana Taís Portanova durante três semestres na disciplina de Fotojornalismo. Assim, entre 2016 e 2017, para complementar o conhecimento teórico com um refino da práxis, busquei oficinas e cursos livres de fotografia, especialmente retrato.

Deste contato inicial, surge a integração aos grupos de redes sociais gaúchas, em que fotógrafos, modelos e maquiadoras divulgavam seus portfólios em busca de parcerias para novos projetos⁶. A permuta era a principal forma de participação, com raras ajudas de custo financeiras, o que tornava o espaço digital uma área de experimentação e, por vezes, de disputas entre amadores e profissionais em desenvolvimento.

Pelas redes sociais também tínhamos acesso aos influenciadores e perfis notórios da época. Por um lado, acompanhar as publicações de Danny Bittencourt, com sua Escola de Fotografia Artística, ajudou a despertar o interesse pelo caráter fantástico das imagens técnicas. Por outro, os ensaios íntimos de Maiquel Torres (@benditofruto) e Renata Schmorantz (@curvalivre) traziam a nudez artística com sofisticação, mas sem a plasticidade artificial e os ideais estéticos tradicionalmente impostos pelos editoriais ou revistas de moda. Seguindo a tendência do naturalismo, as fotos nunca eram feitas em estúdio, mas nas casas das pessoas envolvidas. No entanto, foi apenas do contato com o projeto @elacrua do designer e fotógrafo Alberto Prado, que reúne o estranhamento do fantástico com a corporeidade cotidiana, que o desejo de produzir passou a despertar.

Quando surgiu a oportunidade de cursar uma oficina com Maiquel Torres, tive

5 O projeto foi pauta da Revista Veja em 18 out. 2017, com o título: Com nudez, projeto divulga folclore brasileiro para adultos, pela repórter Paula Sperb. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/rio-grande-do-sul/com-nudez-projeto-divulga-folclore-brasileiro-para-adultos>

6 Ver, por exemplo, o grupo: <https://www.facebook.com/share/g/14idgZbSGfg/>

contato com as primeiras reflexões sobre a dificuldade deste tipo de ensaio, em especial no que diz respeito a construção de um espaço de segurança para a modelo. Toques inadequados, comentários desrespeitosos e comportamentos abusivos, infelizmente, eram e ainda são muito comuns no universo dos ensaios com nudez. Em especial no âmbito amador. Deste modo, conquistar a confiança da pessoa para atestar a seriedade do seu trabalho e conceito foi o primeiro entrave.

Para me preparar para a execução do *Folclore Nu* foram necessários alguns meses de experimentação, oferecendo ensaios no sistema de permuta nos grupos de Facebook. Com fotos da @curvalivre no portfólio, produzidas durante a oficina do @benditofruto, logo apareceram as primeiras modelos. Quanto mais ensaios, mais argumentos para convencer novos participantes. Após seis meses, tendo encontrado o tom desejado tanto na direção quanto na edição das fotografias, foi a hora de disparar os convites.

3. ALMA DESNUDADA

Investigar os mitos que integram o imaginário coletivo de um grupo social é empreender uma sondagem na alma do povo. Em última instância, mitos, lendas e contos populares não são meras histórias sobre monstros encantados, mas sobre nós mesmos: reflexos de nossos sonhos, medos e esperanças mais profundos. Para isso, entretanto, é preciso encontrar sua chave de leitura, localizada a partir da identificação dos elementos que redundam nas mais variadas versões da narrativa (Durand, 1998).

Para explorar esta compreensão, o primeiro passo foi empreender uma revisão de literatura, entrecruzando o rastilho de lembrança que as histórias disparavam com as referências bibliográficas consultadas. O material do fichamento foi então sintetizado na forma de um desenho de produção (IMAGEM 1) que considerava a viabilidade técnica, disponibilidade dos materiais, a logística da locação e, atravessando todo o processo, a linguagem do ensaio que deveria estar alinhado ao conceito do mito retratado. Com estes elementos definidos, as informações levantadas pela bibliografia eram decupadas em sete foto-legendas, sendo que cada uma deveria dialogar com a fotografia produzida.

Assim, cada ensaio era pré-produzido com antecedência, mas com a flexibilidade de que outras legendas fossem incorporadas caso o resultado fosse incompatível. O desenho adiantado facilitava o entendimento do processo para as modelos, transmitindo a confiabilidade necessária. Como segurança adicional, todos os ensaios eram acompanhados por uma assistente de produção, responsável pelas pinturas corporais nas pessoas a serem retratadas. No intervalo entre as sessões, roupões eram disponibilizados para que o fotografado não precisasse ter seu corpo exposto despropositadamente.

Imagem 1 - Design dos Ensaios Concept dos ensaios do Lobisomem e do Boitatá.



Fonte: Do autor.

A primeira convidada para os ensaios foi Luz Dornelles, na época estudante de jornalismo da UFRGS, fotógrafa e aluna de Danny Bittencourt. Em seu instagram, frequentemente divulgava ensaios em que atuava ora na direção ora como modelo – sendo que o nu integrava, volta e meia, sua proposta de trabalho. Para além de qualquer relação de corpo, o que inspirou o convite foi a expressividade de seu rosto.

Com uma linha de sobrancelha bem-marcada, e olhos que transitavam rapidamente entre doçura e ferocidade, Luz dialogava com o mito retratado. Nas narrativas sobre lobisomem, ficam expostos o medo intrínseco de que, dentro de cada um de nós, daqueles que amamos ou que habitam nosso entorno, esteja escondida uma natureza insondável. “O mito do lobisomem é, por isso, a expressão da lupinidade, mais ou menos contida, que se abriga dentro de cada um de nós” (Correia, 2005, p. 55).

O design do ensaio incluía uma corporeidade feroz, com dedos em garra e dentes a mostra; uma maquiagem corporal preta reforçando a transmutação das mãos em patas, e o corpo coberto de terra do espojamento. Este verbo, inclusive, era fundamental para a condução do ensaio (IMAGEM 2).

Imagem 2 - Direção



O ato de se espojar é o modo como o lobisomem se transforma no país.

Fonte: Do autor.

O fadário consiste, geralmente, em ir despir-se à meia-noite numa encruzilhada, espojando-se no chão, onde um animal já antes fizera o mesmo, após o que se transforma nesse animal. Há aldeias onde se diz que o lobisomem, enquanto corre fado, pode comer pessoas, e sobretudo crianças por serem mais indefesas, que encontre pela frente (Correia, 2005, p. 53).

Diferentemente das versões cinematográficas divulgadas pela cultura pop, o lobisomem brasileiro tem lastro ibérico. Nele, a transformação ocorre quando o amaldiçoado caminha até uma encruzilhada, um chiqueiro, um quintal, e ali se espoja: rola no chão, à moda dos bichos da fazenda. A transformação da carne ocorre, assim, com o monstro assumindo uma forma amálgama: mistura de cachorro com algum outro animal que tenha partilhado daquele mesmo leito de terra: bodes, touros, cavalos, etc. (Correia, 2005, p. 53). No entanto, ainda que esta informação tenha sido dividida com as referências bibliográficas de suporte, o público a rechaçou sob o argumento de que a combinação entre homem e cavalo era centauro, homem e touro era minotauro, e não lobisomem. Uma demonstração de que a estética do mito por vezes comunica mais na vulgata do que suas ações – enquanto, nos estudos mitológicos, são os verbos que direcionam os mitemas (Durand, 1998).

Imagem 3 - Obliteração

Liara Chamum personifica a Boitatá.

Fonte: Do Autor.

O segundo ensaio produzido teve como modelo a artista Liara Chamun, que personificou a Boitatá (IMAGEM 3). Especializada em encadernações, com presença constante em feiras e eventos medievais ou de cultura nerd, ela também já havia postado ensaios de nu artístico em suas redes sociais e aceitou prontamente o convite. O design do mito incluía uma pintura corporal que remetia a olhos espalhados por todo o seu corpo: uma livre interpretação da narrativa escrita por Simões Lopes Neto (1965). Nela, a cobra grande (boiaçu) se transforma na cobra de fogo (boitatá) ao se alimentar dos olhos dos animais que morreram durante o dilúvio. A chama da alma de cada um destes seres, preservada em sua esclera, foi acumulada e incinerou a visagem de dentro para fora.

Boitatá é um dos mitos com registro mais antigo de nosso país, sendo mencionado na carta de José de Anchieta em 1560:

“Há também outros (fantasmas), máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados Baetatá, que quer dizer ‘coisa de fogo’ [...]. Não se vê outra coisa senão facho cintilante correndo para ali; acomete rapidamente os índios e mata-os” (Anchieta *apud* Cascudo, 1983, p. 121).

Em referência as menções a fantasma, a fluidez de sua forma luminosa e a

insidiosidade do fogo-fátuo, a linguagem do ensaio já foi pensada para incorporar dupla-exposição e trucagens para construir novos sentidos à personagem retratada. Para além disso, a própria ideia da destruição pelo fogo precisava ser incorporada, e isso foi feito a partir de uma técnica de obliteração (Dubois, 1993, p. 195). Após revelada, a fotografia foi levada à boca do fogão e incinerada a partir das bordas. O resultado foi re combinado com a imagem inicial enquanto o papel fotográfico derretia.

Na concepção do ensaio, o espaço de cena foi produzido a partir de um círculo de tochas acesas. A modelo foi orientada, assim, a dançar com fluidez entre as chamas. Grande desafio deste ensaio foi que ele foi realizado imediatamente após o ensaio lobisomem, fazendo com que as baterias da câmera já estivessem em vias de esgotamento. O resultado, assim, precisou ser atingido de maneira muito mais rápida por conta dessa contingência de tempo, levando a opções muito limitadas para a pós-produção.



topeias



Juliano Quites é o Boto-Rosa, o Narciso do rio.

Fonte: Do autor.

O terceiro dos ensaios exigiu um novo desafio: a locação. O ator, cantor e biólogo Juliano Quites representou o Boto-Cor-de-Rosa, em um ensaio que exigia a presença de água (IMAGEM 4). Juliano é irmão do amigo e companheiro do projeto

FolcloreBR⁷, Mikael Quites, e pela proximidade não apenas se dispôs a ser modelo, mas também a dirigir até o espaço encontrado: um riacho que cruza uma chácara na comunidade Walachai em Morro Reuter/RS, cujas diárias foram reservadas pela plataforma AirBnB.

Sobre o mito do Boto-Cor-de-Rosa - na forma de um homem branco e de vestes distintas que seduz, engravida e abandona jovens ribeirinhas - passou a circular pelas redes sociais, chegando até mesmo a um dos discursos da então Ministra da Mulher, Damares Alves, a noção de que sua narrativa foi criada como uma estratégia para silenciamento das vítimas de violência sexual no norte do país⁸.

Embora, evidentemente, seja possível que algum exemplo anedótico se comprove, esta leitura taxativa ignora elementos intrínsecos a construção do imaginário coletivo. Se era caso de uma mentira culturalmente engendrada, por que o boto? Por que não qualquer outro animal para representar a tentação? A leitura mítica feita por Paes Loureiro encontra a resposta na homologia proposta pelos estudos do imaginário; a correlação física entre as imagens. E, no caso dos cetáceos, esta homologia vai ser construída a partir da observação do espiráculo em sua cabeça de onde água é esguichada feito ejaculação; da sinuosidade dos movimentos do animal ao nadar, entrando e saindo da água remetendo a rítmica sexual, entre outros. Não é sem motivo que desde a antiguidade grega os golfinhos já eram animais consagrados a Afro-dite, a deusa do amor. “O boto deixa a mulher fora de si, fazendo-a esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, de amor sem ontem nem amanhã” (Loureiro, 2015, p. 200).

Para explorar a complexidade desta narrativa nas foto-legendas, e construir uma relação intertextual com as fotografias *fine art* que sempre remetiam à pinturas clássicas, uma das inspirações para o ensaio foram as representações pictóricas de Narciso. Encontramos neste diálogo de mitos o eco do gozo egoísta, que atende apenas os próprios desejos. O desejo do boto – espelho do próprio homem – é por si mesmo.

Caravaggio escolheu para representar Narciso o momento de maior tensão do mito – quando o jovem, ao se contemplar na fonte, é tomado de intenso desejo e tenta buscar o outro, mergulhando as mãos na água. A intensidade erótica conseguida no quadro de Caravaggio se deve à força do olhar: mais que qualquer outro sentido, o olhar é capturado pelo objeto, passando a desejá-lo (Marquetti, 2007, p. 116).

No mesmo dia em que o ensaio do boto seria produzido uma outra atriz, ruiva, representaria a Curupira. O design do ensaio incluiria colagens com galhos e folhas,

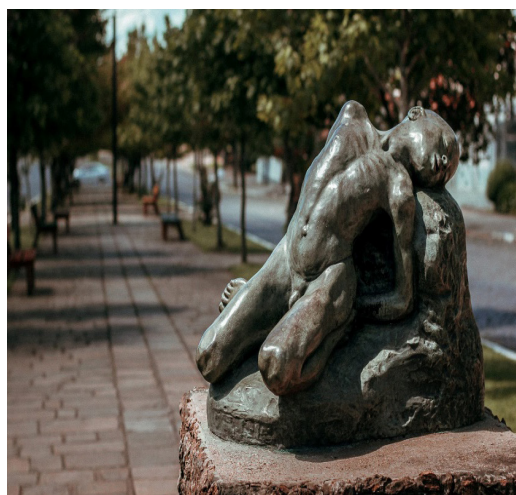
7 Coletivo de artistas, escritores e pesquisadores dedicados à reflexão e criação inspirada em folclore.

8 A título de exemplo, ver: *As vítimas do boto: como a violência sexual velada disseminou-se pela Região Norte do Brasil e transformou jovens em mães* (Marinho; Medeiros; França, 2023).

além da corporeidade dos pés invertidos. Por ter começado a ministrar aulas para o ensino fundamental, a modelo decidiu recusar o convite de última hora. Semanas depois, pelo grupo de Facebook de modelos e fotógrafas uma jovem de traços indígenas se interessou pelo trabalho. Após construir o conceito do ensaio a partir do mito de Anhangá, inclusive obtendo emprestado um par de galhadas de cervo, a modelo desistiu pois não fazia fotos nuas (e não havia lido o briefing antes de aceitar).

Por fim, o último dos ensaios não realizados seria o da lara/lpupiara, representando a dualidade desde mito da água que carrega aspectos tão distintos do masculino e feminino em seus mitemas. A modelo era uma pessoa não-binária, com longos cabelos de rio. No entanto, já com a agenda fechada para o ensaio, desistiu. Em seu relato, lamentou o ocorrido, mas apontou uma disforia de gênero que não a deixava mais satisfeita com seu corpo exposto.

Imagem 5 - Referências Nacionais



Referência de pose com a escultura de Vasco Prado

Fonte: Do autor.

O último ensaio do projeto *Folclore Nu* foi protagonizado por Rômulo Ferreira. Artista e DJ com o nome artístico de Nego Minas, ele havia chegado há pouco de seu estado natal para viver no Rio Grande do Sul. Amigo de um amigo, ouviu sobre o projeto em uma festa de aniversário em que participávamos e se voluntariou para a performance. O ensaio do Negrinho do Pastoreio foi realizado no terreno do Equus - Centro de Equitação e Equoterapia, ao custo de uma diária. O local possuía um trabalho de inclusão de migrantes, incorporando refugiados senegaleses como tratadores dos animais. Foram eles quem conduziram e acalmaram os cavalos em sua interação com o modelo.

Lenda notoriamente vinculada ao pampa gaúcho, o Negrinho do Pastoreio conta uma trágica história que denuncia violência e racismo. Seguindo o registro de Simões Lopes Neto, o menino recebe uma função impossível – pastorear os tordilhos por 30 dias, servindo ele próprio de estaca para o cavalo baio. Punido pelo fracasso já esperado, recorre aos poderes de Nossa Senhora para localizar o pastoreio perdido, mas é sabotado pelo filho do estancieiro e, desta vez, castigado até morrer. Sua punição era especialmente cruel devido à ilusão de que o empenho e a dedicação poderiam mudar sua condição. Só que o sucesso, para o negrinho, nunca foi realmente alcançável (Lopes Neto, 1965).

Ainda assim, o negrinho retorna eivado de sacralidade e mistério. Espelha o próprio Cristo e retorna ao terceiro dia, sob o manto de Nossa Senhora. Torna-se, assim, um mito de esperança para aqueles que não a tem. Lança cravada no rincão da identidade gaúcha, sua narrativa fascinou o escultor Vasco Prado que entre as décadas de 1940 e 1970 produziu diversas esculturas retratando o Negrinho do martírio ao trinfo.

Em seu primeiro Negrinho do Pastoreio, de 1943, nos deparamos com o martírio da lenda, no qual o personagem aparece sentado sobre as próprias pernas e preso a um formigueiro. Resta-lhe apenas a dor, o sofrimento. Destituído da dignidade, qual seria a sua sina? A morte, a agonia? [...] O artista redimensiona o imaginário lendário e regional do Sul com o intuito de desalienar o espectador (Paz, Souza, 2016, p. 120).

O processo de *desalienação* do expectador é um processo. Nele, deve-se investir não apenas na pesquisa, partilha e transparência das informações. É preciso também encontrar maneiras de despertar outras sensibilidades, outras leituras possíveis. E a arte, enquanto forma de conhecer e representar o mundo, carrega em si a potência necessária para também o transformar.

4. CONTEMPORIZAÇÕES E CONSIDERAÇÕES

Revisitar o projeto *Folclore Nu* convida a um retorno para a própria forma como a consciência teórica sobre o termo foi se consolidando desde o contato inicial com a obra de Cascudo (1983), que reconhecia a potência da tradição não como reminiscência anacrônica, mas como força criadora e agregadora de afetos capazes de suplantar a imposição institucional até o aprofundamento nas leituras gramscinianas de Edison Carneiro (2008), que encontrava no folclore – mutante e mutável – não a estática conservação, mas a dinâmica da transformação social.

Comentário e tribuna do povo, o Folclore para Carneiro era comentário e tribuna do povo, estratégia de agir e estar no mundo, resposta das classes populares uma vez

que se veem alijadas dos processos hegemônicos. A Folkcomunicação integra o campo comunicacional com a folclorística dialética, compreendendo que estas estratégias se configuram também em formas de conhecimento do presente. Assim, reposiciona o saber popular no seu sentido mais amplo na centralidade que o imaginário moderno lhe recusou. Um percurso de entendimento tão frontalmente contrário a certas críticas contra o campo – como as de Renato Ortiz ou Florestan Fernandes – que fazia com que elas parecessem tratar de um objeto completamente distinto (Costa, 2023).

No entanto, estes questionamentos não devem se limitar a discordância teórica. Há um efetivo sofrimento manifesto por grupos minoritários, especialmente indígenas, ao verem o termo folclore atrelado às suas manifestações culturais. É o que se evidencia observando o relato abaixo, de Daniel Munduruku.

O universo indígena é habitado por muitas histórias. São todas bastante vivas, porque reais. Muitas dessas histórias foram passando também para as pessoas que conviviam com esses povos, enriquecendo também o imaginário dessa gente que foi dando novos olhares para a mágica que habita nossa terra. Infelizmente, por não entender a diversidade que existe em nosso universo, muita gente acabou por congelar as histórias, transformando-as em folclore – uma forma mascarada de manter viva a tradição (Munduruku, 2010, p. 7-8).

Vincular folclore ao morto em oposição ao vivo; ao falso em oposição ao irreal; a uma performance da tradição em oposição a experiência vivida, é certamente um desafio epistemológico. No entanto, o que se pode compreender é que o problema não está no termo Folclore, evocativo e metonímia de todos os problemas, mas sim com a própria forma com que estes saberes tradicionais são encarados. Trocar a palavra por outra, mas insistir em uma postura de subalternização, menosprezo ou condescendência é mascarar o problema, sem resolvê-lo. É por isso que um conceito próprio de folclore, integrando estas sensibilidades, precisou ser formado.

Folclore é forma de conhecimento baseada na tradição e na coletividade, transmitindo sensação de identidade, pertencimento e cotidiano. Tal conhecimento, sempre alternativo e não-institucionalizado, surge da tensão entre as classes dominantes e o povo. Este, ao se encontrar alijado dos processos hegemônicos de produção, comunicação, educação, encontra no diálogo de afetos com o coletivo as estratégias adequadas para estar e agir no mundo, fundamentado no presente por raízes do passado que delineiam caminhos para o futuro (Costa, 2023, p. 173).

Neste retorno ao ensaio, o trabalho do agente folkcomunicação mais do que partilhar informação deve ser o de despertar estas sensibilidades, causando seu

deslocamento epistemológico para incluir as questões em pauta. Se folclore tem o potencial transformador e revolucionário, é importante que os trabalhos de projeção folclórica – nas artes, na mídia – carreguem consigo o mesmo caráter transformador.

O projeto *Folclore Nu* foi resultado de um roubo criativo, executado por uma equipe enxuta (fotógrafo e produtora), com recursos próprios e tendo como modelos apenas amigos e conhecidos. No entanto, a audiência desconhece os meandros da negociação possível; o que lhes chega é o resultado. Graças às redes sociais, projetos amadores, iniciantes e profissionais partilham o mesmo espaço, e são atravessados pela mesma régua. Preocupações com relação à diversidade de pessoas e corpos, e a sua adesão à imagem endógena do mito retratado, são imperativas. Por mais que representem mais um entrave além da própria materialidade dos problemas para a execução criativa, ser propositivo comunica sobre a própria forma de encarar os objetos e sujeitos retratados.

Na sua execução inicial, *Folclore Nu* foi muito inspirado pela fotografia *Fine Art* da época, buscando mostrar que era possível executar ensaios semelhantes com as mesmas referências. Um avanço seria, em verdade, buscar uma estética própria a partir de referências menos eurocentrados e mais vernaculares. A própria referência bibliográfica, ainda que pertinente, poderia buscar mais o pensamento local. Assim, despido do ocidentalismo intrínseco à mimese, permitiria que encontrássemos, nos mitos desnudados, o nosso próprio rosto, a nossa própria pele.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Livraria AGIR Editora, Rio de Janeiro, 1971.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

BELTRÃO, Luiz. *Folkcomunicação: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

LUYTEN, Joseph. Folkmídia: uma nova visão de folclore e folkcomunicação. In: SCHMIDT, Cristina (org.). *Folkcomunicação na arena global: avanços teóricos e metodológicos*. São Paulo: Ductor, 2006. p. 39-49.

BITTENCOURT, Danny. *Fotografia fine art*. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2015.

CARNEIRO, Edison. *A dinâmica do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Edusp, 1983.

CORREIA, Alexandre José Parafita. *Mouros míticos em Trás-os-Montes*. Contributos para um estudo dos mouros no imaginário rural a partir de textos da literatura popular de tradição oral. Tese (Doutorado em Cultura Portuguesa) - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2005.

COSTA, Andriolli. Breves notas sobre a ficção folclórica no Brasil. *Abusões*, Rio de Janeiro, RJ, v. 7, n. 7, p. 292-335, 2018.

COSTA, Andriolli. Folclore nu - desnudando a cultura brasileira. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, PR, v. 20, n. 45, p. 275-285, 2022.

COSTA, Andriolli. Folkcomunicação - vínculos epistemológicos fundamentais entre comunicação e folclore. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, Ponta Grossa, PR, v. 21, n. 47, p. 170-191, 2023.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Lisboa: Difel, 1999.

DURAND, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. In: DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998. p. 245-259.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2019.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur. Autoetnografia: un panorama. In: CALVA, Silvia. *Autoetnografia, una metodologia cualitativa*. Aguascalientes: Universidad Autonoma de Aguascalientes, 2019.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, Porto Alegre, RS, v. 7, n. 77, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 29 nov. 2024.

LOPES NETO, Simões. *Contos gauchescos e lendas do sul*. Porto Alegre: Globo, 1965.

LOUREIRO, Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cultural Brasil, 2015.

MARINHO, Bruna; MEDEIROS, Leilane; FRANÇA, Jairo. As vítimas do boto: como a violência sexual velada disseminou-se pela Região Norte do Brasil e transformou jovens em mães. *Revista FT*, Rio De Janeiro, RJ, v. 27, n. 118, 2023. DOI: 10.5281/zenodo.7541740

MARQUES DE MELO, José. *Mídia e cultura popular: história, taxionomia e Metodologia da Folkcomunicação*. São Paulo: Paulus, 2008.

MARQUETTI, Flavia. Um corpo desejoso: a figurativização no mito de Narciso. *Opsis*, Catalão, GO, v. 7, n. 8, p. 108-124, 2007.

MUNDURUKU, Daniel. *Histórias que ouvi e gosto de contar*. Ilustrações de Rosinha. São Paulo: Editora Callis, 2010.

PAZ, Gaspar; SOUZA, Diego. Traço, forma e dimensão na obra de Vasco Prado. *Catena*, Amsterdam, NL, v. 5, n. 5, p. 115-122, 2016.