

organizadoras
Cláudia Leão
Maria dos Remédios de Brito

estalos
estalos
estalos
travessias
travessias
travessias
experiências
experiências
experiências
experiências

processos metodológicos da pesquisa em Artes

estalos
estalos
estalos
travessias
travessias
travessias
experiências
experiências
experiências
experiências
experiências

processos metodológicos da pesquisa em Artes



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Alexandre Romariz Sequeira (Vice-Coodenador)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito (Coordenadora Editorial)

Ana Cláudia do Amaral Leão (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Prof^a. Dr^a. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia do Amaral Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profa. Dr^a. Ana Flávia Mendes Sapucaí (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)

Prof^a. Dr^a. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof^a. Dr^a. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof^a. Dr^a. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof^a. Dr^a. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

Editora Programa de Pós-Graduação em Artes
Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Artes

E-BOOK - Estalos, Travessias e Experiências: processos metodológicos da pesquisa em Artes | Claudia Leão e Maria dos remédios (Organizadoras), ano de publicação 2023.

concepção

Cláudia Leão e Maria dos Remédios de Brito

edição de textos

Dhemersson Warly Santos Costa e Maria dos Remédios de Brito

projeto gráfico e diagramação

José Viana

direção de arte

Cláudia Leão e José Viana

fotografias

Cláudia Leão (2017, 2018 e 2019)

Alexis Matute, Ramon Reis e Wilka Sales (2019)

revisão textual e bibliográfica

Os/as próprios/próprias autores/autoras dos textos, artigos, cartas e poesias.

ficha catalográfica

Larissa Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

E79e

Estalos, travessias e experiências [recurso eletrônico]: processos metodológicos da pesquisa em artes / Organizadoras: Cláudia Leão e Maria dos Remédios de Brito. — Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2023. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF).

Inclui bibliografias.

Modo de acesso:

<http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/producao-intelectual>

ISBN 978-65-88455-16-6

1. Arte e pesquisa. 2. Arte - miscelânea. 3. Teria do conhecimento - Arte. I. Leão, Cláudia do Amaral (Cláudia Leão), org. II. Brito, Maria dos Remédios de, org. III. Título.

CDD 23. ed. - 707

SUMÁRIO

10 APRESENTAÇÃO - O que querem e o que podem essas minas,
monas e manos?
Afonso Medeiros

16 Carta para Maria
Cláudia Leão

23 Carta para Cláudia
Maria dos Remédios

Estalos

29 CHAMA
Ana Lira com Marta Supernova, Ola Elhassan, Suelen Mesmo e Libra

62 O ATO DE ESCRITA E CRIAÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU
Dhemersson Warly Santos Costa
Maria dos Remédios de Brito

74 SOBRE A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DIÁLOGO COM A
VIDA Ou pela existência negra materna como método de escrita
sobre um cinema antirracista
Maíra Zenun

89 A PESQUISA EM ARTES E PROCESSOS CRIATIVOS PARA A CENA
Alberto Valter Vinagre Mendes

98 MARCAS AUTORAIS NOS FILMES DE FLORA GOMES: um relato
de pesquisa de doutorado
Jusciele Oliveira

111 HISTÓRIAS D'ESCUTAS
Paulo Meira

Travessias

- 126 EM UM RIO CHAMADO VIDA, potências em travessias entre currículo de ciências e artes
Edilena Maria Correa
- 137 DESENVOLVIMENTO DA PERCEPÇÃO VISUAL NA GEOMETRIA DOS ANOS INICIAIS: uma abordagem interdisciplinar com a arte
Larissa Cavalcante
Carlos Aldemir Farias
Iran Abreu Mendes
- 155 MAQUINA-ROTA: a potência do menor no ato de criação
Breno Filo
- 174 ENTRE PAISAGENS, MARGENS, FLUXOS
Roseany Karimme Silva Fonseca
- 178 O CORPO DE CATIRINA: dramaturgia negra na amazônia paraense
Ceci Bandeira
- 201 ENTRE CAMINHAR E COLETAR: imagens e anotações para uma possível prática de pesquisa
José Viana

Experiências

- 206 ENTRE INTUIÇÃO, IDEIA E ATO CRIATIVO – uma abordagem filosófica sobre a origem do gênero Guitarrada
Saulo Christ Caraveo
- 216 CAMINHOS ETNOGRÁFICOS PARA PESQUISA EM ARTES VISUAIS
Camila Freire
- 227 TEATRO DE OBJETOS, PRECARIEDADE E AFETOS nos espetáculos “vereka” e “bonecos & tambores”
Michel Amorim

- 240 MACULELÊ A DANÇA DE LUTAS: rompendo as barreiras das produções artísticas da pessoa com deficiência
Rafaella Cristina Dias Corrêa
- 251 DESCONSTRUINDO A OBRA: o Ato Criador e as imagens poéticas
Paulo César Sousa dos Santos Junior
- 262 CASA DE BONECA E SENZALA
André Luis Pereira de Freitas
- 277 UMA POÉTICA ENTRE CORPOS FEMININOS CIRCENSES E NÃO CIRCENSES
Heloá Rodrigues
Bene Martins
- 288 ILHA DO COMBU: entre práticas artísticas, a Paisagem como suporte e os sujeitos (as) da Arte
Adrielle Silva da Silva
Maurício Igor Neves Almeida de Almeida
Cláudia Leão

Sobre

- 301 SOBRE AS ORGANIZADORAS
- 303 BIOGRAFIAS



APRESENTAÇÃO

O QUE QUEREM E O QUE PODEM ESSAS MINAS, MONAS E MANOS?

Afonso Medeiros

Experimentar, produzir, pesquisar e ensinar arte na contemporaneidade brasileira é um procedimento político de risco. Sempre foi, se distendermos nossos olhares até uns tempos nem tão distantes no passado, marcados pelas censuras típicas do patriarcado de alto impacto inseridas nos marcos da colonialidade estética, política e epistêmica.

Assim, experimentar, produzir, pesquisar e ensinar arte em plena vigência de messianismos, neoliberalismos e militarismos à brasileira pode (e deve) arregimentar atitudes estética e politicamente engajadas, sobretudo pelos feminismos, antirracismos e anticolonialismos que as minas, as monas e os manos performam nos fronts da academia e da sociedade.

A arte engajada no contemporâneo é práxis, antes de tudo. Práxis no sentido amplo, de inserção reflexiva sobre o social. Não pode ser, portanto, retórica desvencilhada da política e muito menos estética *contra* ética (Valcarcel, 2005). Por isso, a reflexão crítica sobre arte na contemporaneidade – seja ela histórica, filosófica, antropológica, sociológica ou pedagógica – ultrapassa a figura do intelectual-criador e arregimenta a persona do intelectual-mediador. Angela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen, em *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política* (2016), afirmam que essas duas funções intelectuais (criação e mediação cultural) nem sempre são exercidas pelo mesmo tipo de profissional, mas necessitam de esclarecimentos complexos:

“O primeiro deles é de que reconhecemos que as práticas de mediação cultural podem ser exercidas por um conjunto diversificado de atores, cuja presença e importância nas várias sociedades e culturas têm grande relevância, porém, nem sempre reconhecimento” (Gomes; Hansen, 2016, p. 9).

O segundo, é a própria definição (e historicidade) do conceito de intelectual, neologismo surgido na França do final do século XIX, mas reavaliado nas décadas

1980/90. “A partir daí, não se tratou mais de lidar com os intelectuais como coadjuvantes de uma história das ideias, abstrata e isolada, alheia às condições de sua produção social e, como decorrência, das vivências de seus produtores” (Gomes; Hansen, 2016, p. 11).

Para a pesquisa em culturas artísticas, duas coisas interessam nessas afirmações de Gomes e Hansen: reconhecer que o campo da arte, da produção à recepção, não se sustenta sem os intelectuais mediadores e que estes devem ser considerados na “centralidade que as variáveis culturais passam a assumir para a compreensão do mundo ou da ‘visão de mundo’ dos intelectuais, cada vez mais pensados em articulação com seus pares e com a sociedade mais ampla” (Gomes; Hansen, 2016, p. 12). Portanto, o estado da arte exige não só a produção de conhecimento, como também a verificação das condições e circunstâncias históricas do produtor de conhecimento, incluindo neste âmbito o próprio pesquisador. Em outras palavras, a necessária atenção aos lugares de falas de sujeitos e objetos de pesquisa, dado que toda (re)produção de conhecimento nunca é neutra, nem mesmo em termos científicos.

Para quem tem o “passaporte” de cidadania acadêmica ou nela foi admitida como refugiado ou dela foi excomungado, a *res publica* universitária pode tomar diversas feições: local de formação das elites econômicas e políticas; local de reprodução do *status quo*; reunião de dodivanas desconectadas da realidade; máquina de produção de egolatrias; instrumento de colonização; templo do saber científico sistematizado; sinônimo de progresso científico e tecnológico; local privilegiado de exercício da maioria intelectual; doadora de status social; pátria do pensamento livre e da livre expressão; formadora de opinião; calibradora da justeza de visões de mundo, de sociedade e de humano; confraria da libertinagem e da insubmissão; e mais um rosário de reticências.

Todas essas feições, ao mesmo tempo endógenas e exógenas, têm algum parentesco legítimo com o ser da universidade. Mas em todas elas, em maior ou menor grau, quase sempre se esquece que a universidade tanto produz a sociedade quanto é produzida por ela, numa relação dialética que não deveria sustentar alienações mútuas.

Acontece que a comunidade universitária brasileira passa atualmente por uma crise de identidade: externamente, o questionamento estatal e político sobre a eficácia de sua autoridade na produção de conhecimento – consequentemente, de sua prerrogativa de formação (ou formatação) das elites políticas, econômicas e sociais. Internamente, a (in)consciência de sua dialética (como agente e paciente) inserida numa superestrutura que, grosso modo, nos impele “a pagar sem ver toda essa droga que já vem malhada antes de eu nascer”¹ (Cazuza; Romero e Israel, 1988). Isto é, enquanto a própria universidade revê seu papel epistêmico-pedagógico diante

1 Cazuza; Nilo Romero; George Israel. “Brasil”. In: Ideologia (CD), Philips, 1988.

de uma sociedade assimetricamente constituída que ela mesma outrora ajudou a construir e preservar, o autoritarismo ora instalado no poder central se apressa em restringir seu alcance e influência.

Assim, ao mesmo tempo em que a autoridade acadêmica se encontra no paredão dos big brothers, áreas de conhecimento inteiras encontram-se em processo de revisão das fronteiras de seus feudos mais ou menos estabelecidos no século XIX europeu, enquanto outros campos ditos “interdisciplinares” reclamam efetiva cidadania epistêmica. A própria teoria tradicional do conhecimento, supostamente montada no ocidente segundo a lógica racional da matemática e da filosofia, se encontra emparedada pela ética e pela estética das artes e das humanidades. Mesmo nas ciências ditas cognitivas, assoma o poder do sentimento (ou das formas de sentir) diante do entendimento (ou das formas de entender), gerando a percepção de que somos indistintamente corpos cerebralizados e cérebros corporificados².

A bem da verdade, os aspectos internos e externos de tal crise não nasceram agora, pois são fruto de uma reavaliação do papel da universidade numa sociedade que se pensa “pós-colonial” colocando em xeque os arcabouços fundamentais do poder patriarcal e atingindo seu clímax na chamada *revolução cultural* simbolizada no maio de 1968.

A diferença, no século XXI, é que as universidades brasileiras (pelo menos as públicas) finalmente estão desenvolvendo estratégias (o sistema de cotas, por exemplo) para que largas parcelas do tecido social se vejam não só tematicamente “representadas”, mas assumam protagonismo nesse exercício de poder social que é a construção, a sistematização e a mediação do conhecimento. Em outras palavras, deixem o estatuto de objeto que a academia lhes legou e assumam o papel de agenciador, numa mudança de perspectiva que Rita Segato bem soube resumir: “A antropologia por demanda funciona invertendo a direção da interpretação: ela produz conhecimento que responde às perguntas de quem classicamente figura como ‘objeto’ de observação e pesquisa” (Segato, 2021, p. 86) – uma sacolejada epistêmica, portanto.

O que mais importa nessa mudança de perspectiva é o fato de que o “objeto” clássico de observação e pesquisa também é dotado de agenciamento, de modo que o antigo “sujeito oculto” do discurso científico também seja tomado como objeto de pesquisa e até mesmo como estudo de caso. Nesse sentido, talvez estejamos assistindo “a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar”³ (Vandré, 1968).

Estas questões, mais que mera retórica acadêmica, tornam-se fulcrais para entendermos os ânimos que vivificam este *Estalos, incidentes e acontecimentos*

2 Para concordar com a feliz expressão cunhada pelo neurocientista português António Damásio em várias de suas obras.

3 Geraldo Vandré. Aroeira. In: Canto Geral (LP), Odeon, 1968.

como procedimento e método de pesquisa em arte, organizado por Cláudia Leão e Maria dos Remédios Brito e que reúne contribuições de artistas, educadores, designers, curadores, sociólogos, poetas e produtores culturais espalhados pelo mundo, mas sobretudo mestrandos, doutorandos e egressos do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte (ICA) e do Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas do Instituto de Educação Matemática e Científica (IEMCI), ambos da Universidade Federal do Pará. O que fazem juntos profissionais de origens epistêmicas tão diversificadas nas ciências e nas artes? Em primeiro lugar, unem-se em torno de questões comuns, tais como a educação e a mediação cultural, não necessariamente para apontar confluências ou (in)transigências entre artes e ciências, mas, antes, transitar nessas grandes áreas do conhecimento privilegiando outras perspectivas, quais sejam, a dos agenciamentos dos outrora considerados exclusivamente como “objetos” do conhecimento nas ciências humanas e sociais.

Reverter ou perverter a perspectiva clássica do sujeito-objeto na produção de conhecimento (como aponta Rita Segato) requer uma percepção aguçada das condições da produção sociocultural e de seus agentes e, conseqüentemente, uma tomada de posição diante dos pares e da própria sociedade (como apontam Angela Gomes e Patrícia Hansen). Isso não deixa de ser, como vimos, um procedimento de risco epistêmico e político numa universidade que ainda se enreda nas tramas (quase invisíveis a olho nu) da teleologia positivista (seja na arte, seja na ciência), ainda mais se considerarmos que vivemos numa sociedade hiperconectada que, por um lado, permite dribles magistras nas mídias conservadoras e, por outro, favorece a manipulação emotiva de corações e mentes.

Como ser/estar periférico e sobreviver intelectual e emocionalmente nesse cenário supostamente multipolar de produção de informação e conhecimento que sobrepuja a função precípua de toda e qualquer universidade digna desse nome? Talvez retomando antropofagicamente o nosso modo sempre inacabado de brincar de esconde-esconde com aquela tal de modernidade/colonialidade. Não uma antropofagia meramente como irreverência poética diante do colonizador, mas uma antropofagia que reafirme o processo híbrido de formação do Brasil (incluindo a violência embutida nesse processo), de maneira que a diferença, mais do que a identidade, seja um valor primordial de crítica e análise (Rolnik, 2021).

Portanto, uma antropofagia (por demanda) da sociedade em relação à academia (e vice-versa); da arte diante da ciência (e vice-versa); do objeto diante do sujeito; do colonizado diante do colonizador; do sábio diante do cientista (e vice-versa); do preto diante do branco; do feminino diante do masculino; do não binário diante do binário; do transitivo diante do intransitivo.

Talvez seja isso o que, de um modo ou de outro, as autorias e coautorias

presentes neste *Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método de pesquisa em arte* estão tentando nos dizer. Precisamos ouvi-las.

Referências bibliográficas:

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia zumbi*. n-1 edições, 2021.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios e uma antropologia por demanda*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

VALCARCEL, Amelia. *Ética contra estética*. São Paulo: Perspectiva, 2005.



Belém, 6 de fevereiro de 2021

Cláudia Leão

Belém, 6 de fevereiro de 2021

Cara amiga Maria,

Todos os dias penso que há um tempo na vida que mais esquecemos que lembramos... faço aqui uma tentativa de contar mais esta história para não esquecer...

era entre de abril, maio de 2017 quando tudo começou... e também possibilidade de estar no PPGARTES e efetivamente assumindo uma disciplina, *procedimentos e métodos da pesquisa em artes* para turmas de mestrado. a então diretora do programa, professora bene martins, convidou-me para uma conversa. escutei... e a pensar o que seria esse desafio de ministrar de aula em um ppg e todos os fantasmas da insegurança que me acometem há anos sobre a minha capacidade para ensinar (e que seria diferente de minha atuação na graduação) e mais além... como ensinar a pesquisar? o que é ensinar a pesquisar Artes sem encaixar em formatos pré (formatados) oriundos de outras áreas? Como fazer esses descolamentos?... a proposta era a de que seria divida mas com a professora Maria dos Remédios, “você a conhece?”, ela perguntou... lembrei-me que havia estado com Maria em uma banca de defesa de mestrado e participado de um evento com um amigo comum... com isso outro desafio surgia, o de partilhar um espaço de disputas e de poder, tão caro e muitas vezes é difícil para ser dividido, um espaço por vezes imbuído de arrogância, e que pouco experimenta e compreende a partilha, porém acreditamos em amizade... e marcamos um encontro em minha casa... Maria veio e na cozinha, um dos lugares que eu mais gosto, iniciamos essa história... entre um café, água, livros, cadernos, gatas e bolachas e pensamentos e poesias e textos, rascunhos e escritas dispersas, iniciamos a tecitura desse repertório de buscas, de encontros e tentativa de se conhecer mais e propor a criação de exercícios para compreender, esperar, de cuidar escutar os silêncios e pausar... e mediar a vida no pequeno palco ao qual encenamos as aulas e as experiências sobre elas... as tardes de sol na cozinha de casa são inesquecíveis e eu sempre me lembro daquela tarde em que ele, o sol, se pondo, atravessando os

cobogós de madeira, arrastando o chão subindo as paredes, lá fora há uma palmeira de açaí que reflete na janela e imagem se move linda e brilha reluzindo as painéis, os vidros de café, farinha, açúcar, e as coisas penduradas, e os barcos, o disco voador, e os passarinhos azuis sobre o teto azul talvez seja um céu... foi nesse cenário, no meio dessa nossa conversa que lembrei de refazer o percurso feito em 2003 com, ryuta imafuku, meu professor muito querido, para pensar sobre *Incidentes*, sobre acontecimentos que geram desencontros e reencontros e de como precisamos estar dispostas a pensar em erros, acertos, desvios desmontes, remonte, mudanças de percursos, novos percursos, estalos, deslocamentos, travessias, desafios que nos acompanha ainda hoje... a gente não se conhecia, mas intuitivamente se confiava...

no subsolo do casarão do ppgartes, sentados e sentadas em círculo e no chão, para sentir o chão que pisamos, iniciamos nossas aulas-ensaios, era final de agosto de 2017... Tocamos objetos para (re)desconstruir *objetos* de pesquisas e pensar sobre o que e quem são *objetos*... também criamos cadernos de pequenos acontecimentos diários e imaginários, lemos cartas, as nossas e as de Hélio Oiticica para Lúcia Clark e assim algumas de nossas proposições foram tomando corpo para tocar os projetos/objetos com cuidado, ética e possibilitar espaços para escutas... acontecimentos *incidentais* eram partilhados em movimentos contínuos movimentos possíveis para cada aula; e o caderno de incidentes era registros para cuidar da pesquisa, trazer um corpo em campo aberto para caminhos, escritas, inscrições, fazer e ser... nas tardes de quarta-feira fizemos exercícios de fazer festa na beira e tomar banho no rio, olhar o horizonte com ventos e raios para esgarçar os limites das salas de aulas para dentro atravessando o Guamá... para abrir frestas, brincar e proximidades para re(ver) seus projetos iniciais... e continuar...

em um movimento possibilitado por leituras e discussões intensas de autoras e autores negros e indígenas como uma investida radical para repensar de maneira crítica as epistemologias hegemônicas e sobre epistemicídios, ausências e atentar para os chamados “universais” no intuito de não somente repensar pontos de vistas, mas para pensar de que maneira poderíamos contribuir na discussão de ações efetivas para fortalecimentos de epistemologias contemporâneas e repensar as estratégias de lugares de controle e sobre e quais corpos ocupam lugares de poder confrontando e tensionando os silêncios engendrados para encobrir os racismos cotidianos e que com toda certeza refletem nas pessoas que estão nas universidades e que produzem conhecimentos nos programas das pós-graduação, nos seus lugares de atuação em suas militâncias.

Na aula de abertura da nossa segunda experiência com a turma de 2018 lemos o texto “Quem pode falar?” da artista, psicanalista portuguesa, Grada Kilomba. Após a leitura, o silêncio. Silêncio esse que também se constituiu e ainda se mantém (firme como método de opressão que Grada nos (re)vela de novo e de maneira tão contundente sobre as práticas sobre quem está autorizado a falar e ser escutada/

escutado... a escuta, como diz rosane borges, é um ato político. compreender sobre como estamos inseridos/inseridas nesse lugar de poder ali dentro de sala de aula, compreendendo os lugares políticos de cada um dos projetos e dos sujeitos e sujeitos, ou com quem e o que nos comprometemos. Diante de tudo vivemos na luta política diária em nossas vidas. Vivemos todo o processo eleitoral para escolha do presidente como todo o cenário futuro que já se impunha, fizemos articulações para fortalecimento do “vira-voto”, saímos às ruas fizemos atos contra a misoginia, a homofobia, racismo, a violências e as perdas de espaço desmontes das políticas públicas do governo miliciano que ganhou as eleições de 2018, ainda nos impõe, e choramos e também tentamos nos manter unidos para continuar... e continuamos o caminho iniciado sem arredar o pé e criar estratégias de manutenção para cada um dos trabalhos ali inscritos a cada encontro... nós também recebemos pessoas para partilhar experiências conosco, Nani Tavares e Armando Queiroz falaram sobre ensinar e fazer arte no ofício da arte... seguimos em exercícios simbólicos, poéticos, sensoriais, percebemos que o que chamamos de *cadernos de incidentes* (anotações que antes foi percebida pela turma anterior) havia perdido quase que integralmente a fisicalidade do papel para ganhar corpo expandido e radical que foi desde a desmontagem literal dos pré-projetos, que além de recortados, rasgados e remontados para criação desse outro espaço para ser tecido... ouvimos a partir de suas propostas de atualização da pesquisas e todas as interferências passageira ou não... como acontecimentos, escutamos de estórias, performamos juntos, miramos desenhos, fotografias, vídeos, cantos e danças, relatos emocionados e melhor em um *ficar de bubuia* nas águas barrentas do furo da paciência... que nos fez votar duas vezes porque tomar banho de rio era apenas uma motivação na arte de expandir sentidos dentro d’água no Combu.

a derradeira experiência nesses três anos e que compõe estes livros é da turma mais miúda, exatamente a metade das anteriores. Com quinze mestradas e mestrados das artes visuais e teatro... e foi uma nova, outra e preciosa experiência, e justamente por ser uma turma menor o que possibilitou a maior proximidade entre nós. Fomos alocados na sala 03 do casarão do ppgartes, uma sala pequena que nos impunha exercícios de se arrumar, e todas as tardes a gente se ajeitava para que a gente coubessem ali, e cabíamos... com a vinda das pessoas convidadas a gente se arrumava de novo e de novo a gente cabia na acolhida de Luzia Gomes, de Rosilene Cordeiro e de Breno Filo que generosamente trouxeram para nós suas experiências sobre arte. Ciclos de leituras, de escutas, e de releituras de projetos iniciais e ao final novamente sem um corpo físico, acontecimentos em si era estar ali para elaborar, para falar, ouvir suas vozes sobre o que seria constituir modos de fazer também. Em uma das tarde fizemos um encontro como parte desse processo de ensinar e comer junto uma feijoada que ofereço naquela como um carinho e aprendizado do que é cozinhar, alimentar e estar juntos...

Para não esquecer... é muito importante e urgente compreender a nossa importância, as nossas existências e de quem está conosco. Compreender que estamos aqui abrindo espaços para pesquisas em Artes Visuais, Teatro, Dança, Cinema, Música e fortalecendo outras possibilidades e modos de fazer e pensar arte realizadas na região Norte do Brasil... as muitas pesquisas e projetos aqui iniciados e finalizados constroem, criam, reelaboram a composição de cenários da pesquisa em Artes como grande área de conhecimento e nós como professoras e pesquisadoras, mas especialmente, eles e elas estão construindo histórias, sendo esta aqui, uma pequena parte dessas histórias. Não desenvolvemos pesquisa, desenvolver é uma palavra muita feia e pesada que carrega um significado nada oportuno de para nosso fazer, por compreender que o conceito de desenvolvimento muitas vezes aplicados à Amazônia como um bloco regional, nos excluem de processos, nos subalternizam e nos colocam em lugares como se aqui não houvesse nada, além do vazio fora do tempo e um lugar propício a exploração, aqui também não tem quem pense ou escreva sobre nós, epistemologicamente explorado unicamente pelos os viajantes, os exploradores em suas competências “superiores” às nossas, esses outros, os de fora. Demarcamos aqui esses lugares de Amazônias das apropriações, expropriações, modos de exploração com suas contradições, complexidades e modos de vida, e é a partir desse lugar conseguimos nos ver e entender que somos muitas Amazônias, muitos pontos de vistas, somos corpos viventes e moventes aqui nesse tempo e em outros. Conseguimos ver também que as pesquisas realizadas vividas por elas e eles artistas, pensadores, professoras, articuladores/articuladoras, pesquisadoras e pesquisadores são inéditas, escritas neste lugar que chancela conhecimento que é um Programa de Pós-Graduação. Mas é aqui também o lugar de tensão em que são travados embates para pensar estratégias e sim minar, criar fissuras, frestas, passagens, furos, respiros, para alterar as relações entre os processos de apropriação, da objetificação de corpos (e quais corpos) dos de sujeitas e sujeitos que podem compor outros modos de escritura, em suas próprias narrativas erguendo suas vozes, como nos ensina bell hooks. Assim é também como pensar fortemente sobre qual é o compromisso ético para tensionar o colonialismo externo e interno além do que está posto em camadas engendrado para que tudo de mantenha silencioso e quieto, mas seguiremos para romper silêncios, reagindo...

Esse livro também foi pensado com muito carinho desde quando finalizamos a primeira turma em 2017. Saímos tão felizes e apaixonadas pela experiência que eu e Maria quisemos muito intensamente esse registro, porque a experiência foi se avolumando em espaço, tempo e corpo que aqui apresentamos em forma de dois livros. São quatro anos de trabalho intenso: três com a disciplina e mais esse um de agora na feitura de nossos livros. Quem nos lê aqui sabe que levou tempo, e tempo requer cuidado e espera e esperamos esta duração... Não podemos deixar de registrar

que esse texto e todo processo de feitura de nossos textos finais essa interlocução, convites e conversas reuniões aconteceu no meio da pandemia da covid-19, que marcou o ano de 2020... já estamos em 2021 e é mais aterrador que a primeira “onda”, mortes, angústia, solidão, isolamento necessário instiga a vontade de estar junto, para fazermos juntos e juntas, e também contar o tempo de respiração para saber se ainda estamos vivas, diante de tanta pressão emocional do luto infindável... o descaso e o negacionismo de um governo que planejou diversas maneira de nos matar. Levantemos a cabeça, olhando para frente e respirando fundo, continuamos, continuaremos

Por fim, queria falar de amor e cuidado, e de lembranças para tentar desfazer nós que nos prendem nas barras da ciência. A Arte nos ajuda a passar, a curar, a sonhar e saber que é possível... mas nos ensinaram a separar o corpo e a mente, e de não falar de amor em nossos trabalhos acadêmicos. Nos disseram em algum momento que devemos ser objetivos/objetivas, e, que objetivamente, não nos emocionamos e o pensamento deve ser frio impessoal isso tudo para, dos objetos de pesquisa, retirarmos seu sumo e nada devolver. Mas nosso corpo é vivo e nos move como pensamento sobre aquilo que iremos olhar também está vivo e nos trai e precisamos do corpo esse mesmo que trai e titubeia, o que duvida e se apaixona perdidamente por aquilo que nos faz viver intensamente os dois anos do ciclo temporal de um mestrado. Nos emocionamos, sentimos dores no corpo, suamos e choramos, e rimos e temos dúvidas, os olhos ardem para que a gente consiga amar profundamente cada palavra escrita, cada desenho, imagem, sonho, perturbação que pensam nesses processos nada fáceis de ensino, aprendizagem, escritas despojos e forças.

Estamos aqui nesse final e por fim quero citar a escritora, pensadora mulher negra uma interlocutora que amo e respeito muito... em seus escritos, bell hooks, conversa conosco numa proximidade desconcertante, firme e acolhedora, em seu livro *Ensinando a Transgredir: educação como prática da liberdade* em que no final ela nos conta que:

“Academia não é um paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula com todas as suas limitações continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e de nossos camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permita a encarar a realidade ao mesmo tempo em que, em que, coletivamente imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. Isso é educação como prática da liberdade” (pag. 273)

Essa citação final está na última página do último parágrafo, do livro, e sempre me abre como se fossem manhãs e que me faz acreditar, todos os dias, que estou no caminho possível, minhas inseguranças tão demarcadas se dispersam

algumas vezes e me fortalecem e me fazem sentir o que é ensinar e aprender, e viver com alegrias, curiosidades e bonitezas, como escreveu Paulo Freire. Neste sentido do sentir reaprendo todos os dias, sobre as trocas e diálogo possíveis e saber que estamos com pessoas que admiramos e quem vem vindo juntas com a gente, e acreditaram, e abriram esses e outros caminhos...

Por fim agradecemos ao ppgartes/ufpa, todas alunas e alunos, professoras, professores, artistas, ao bar do boá no combu, as pessoas envolvidas conosco neste tempo e que estão, direta e indiretamente com tudo que abraça e não encerra este fazer intenso nesse tempo de cuidado, do ensino, da curiosidade, da boniteza de amor e morte e uma pandemia sem fim...

eparrey minha mãe iansã, eparrey! senhora dos ventos e dos raios: nos faça rodar...

com amor, cláudia



Amiga,

Meu cordial agradecimento a ti (Claudia Leão), pelo encontro disparador de vida; agradecimentos infinitos aos meus alunos do Programa de pós-graduação em Artes, três anos de um corpo-professora sendo gestado pela paciência e abertura para com o outro, nesse longo aprendizado com as artes.

Processos metodológicos em pesquisas em artes, nada fácil para serem ministrados nesse tempo contemporâneo que faz da arte um exercício infinito de experimentações diversas, convocando o uso de uma (de) composição epistêmica e procedimental nas artes.

No espaço da sala de aula, não era só o corpo dos discentes/artistas que se engendravam, mas efetivamente o meu corpo como professora que entrava nessas tentativas de dobramentos e desdobramentos. Eu entendi isso no primeiro encontro com meus alunos de artes, pois embora sendo uma professora que durante um longo período tivesse ministrado a disciplina metodologia da pesquisa, ali a metodologia da pesquisa em arte tinha a sua especificidade, como requer o saber artístico.

Nas pesquisas em Artes, o projeto pode ser planejado, mas o itinerário deve ser sentido com o *corpo imanente* ao ato de criação. A pergunta Espinosista: O que pode um corpo? Vem com toda potência de abertura para os processos em Artes, nunca se sabe o que um corpo pode, nunca se sabe a delicadeza ou a fúria de seus encontros. O corpo para aquele que se envolve com os fazeres das artes, ou os processos em artes, é impressionante. Até mesmo o professor de arte, aquele que ensina ou experimenta a arte escolar, não abandona o corpo, a aula sempre passa por

ele e o corpo para o artista pode ser colocado como o seu plano de composição; é como se ele gritasse: escutem!! Parem com tanta consciência, parem com tanta racionalização, vocês precisam ver um pouco, sentir um pouco. Se isso tem algum sentido, o fazer, o praticar na arte também vêm como resistência, ao menos no tempo em que vivo.

Via o discente roupar os conceitos de saberes diversos para com eles desenhar devires outros e fazendo o seu projeto de arte se fortalecer com o ato criador em ação, em atuação (modos da arte contemporânea inserida no tempo histórico e cultural).

Tinha algo que me chamava atenção nas feitura e rasuras dos projetos, o modo como era narrado: A inteligência não vinha antes, ao contrário, o artista parece que sente a necessidade de mergulhar no caos, atravessar o mesmo para retornar com os olhos vermelhos. Nesse ato de recorde, os processos dogmáticos são os que menos os interessavam, pois se poderia perguntar: O que deveria a arte à explicação? O que deveria a arte à interpretação? O que deveria a arte à representação? Seriam essas questões para hoje, para o tempo que vivemos? Que perguntas os artistas de hoje poderiam trazer em suas pesquisas? Isso era uma questão problema para mim. Que questões em seus projetos teriam que ser fabricadas? Seria o vetor principal a luta com a matéria artista ou com a obra, ou com o processo ao invés da obra? Ou o que a obra de um artista teria a dizer? Seria o artista/o pesquisador em artes um idealizador ou fazedor da obra? Que processos, técnicas, modos, matéria entra ou salta da obra de uma artista na atualidade? A arte de hoje passaria por um eu individualizado do artista ou por uma multiplicidade? Onde fica o estatuto da ficção e da fabulação em artes? Todas essas questões eram postas a mim e nada parecia de fácil compreensão, ao contrário, remontava ao entendimento de que a arte traz muitos elementos a serem considerados, estilos, movimentos, descontinuidades, rupturas, saltos, história, cultura, (des)subjetividade.

Ela fala por si mesma, não carece de nenhum outro saber como fundamento, sem, no entanto, ser fechada! E aquilo em que se pode dizer "a aprendizagem da arte", hoje, percorrida a exigência rizomática de um aprender, mas isso não quer dizer que antes não era assim, mas que somente, talvez, não poderia ser dito

ou feito, em meio à poética que se sustentava. Há muito o que se dizer sobre isso, o que não caberia nessas linhas confusas e cruzadas, ditas pela linguagem do sentimento de quem passou amorosamente entre esses corpos.

Um projeto de pesquisa em artes tem um caminho? claro que sim, mas também tem saídas dos caminhos, alguns nem sentem vontades de retorno para algum lugar, mas se retornam é para produzir outras capturas... Esses caminhos entram em estado de forças, cada elemento vai compondo suas territorializações e desterritorializações. Eu, dentro desse território, ia me desterritorializando, sendo sensível aos signos sensíveis das artes. Aí, minha querida, fomos experimentando leituras diversas junto com os alunos, experimentando o corpo no trabalho de deslocamento de espaços, criando formas e ou maneiras de permitir com que o aluno visse o seu processo de investigação e criação e pensamento, e aprendíamos juntos/as/es. As nossas pesquisas eram agenciadas com as pesquisas deles/delas/xs, tornávamos outras/outros/outres, exercícios diversos de composição eram criados, escritas poéticas, narrativas, montagem e desmontagem de planos de pesquisas e aí as disjunções e conjunções iam sendo incluídas ou zonas de indiscernibilidade iam sendo gestadas.

A beleza que eu via em tudo isso era o corpo dos alunos, das alunas, alunes, dos artistas agindo, reagindo, e o projeto em arte ia sendo quebrado, rasgado, rascunhado, refeito (era um processo que se instalava), então pude observar que as separações entre espaço da arte e o campo vital entram em devires outros (senti isso com a trocas de artistas convidados que estiveram conosco partilhando suas pesquisas).

O que vinha primeiro era o corpo afetado (uma espécie de estética corporal ia sendo gestada, antes de qualquer conhecimento inteligível e evidente). Uma imagem, força da pesquisa, aparecia e essa imagem, dita de cada projeto por seu autor/a, atravessava a nervura do projeto que se destacava em pontos de forças lentos e ou em movimentos, em forças que precisavam tomar velocidades e ou lentidões para que um problema prático fosse posto, ou um problema em arte fosse criado. Uma espécie de *pathos* atravessa a pesquisa, torna-se corpo, em um certo sentido, um saber, mas ele só era constituído quando o corpo-projeto-corpo-pesquisador/a-

artista era também desorganizado, levando o organismo do/da/x artista a se deslocar, a tomar o projeto como uma vestimenta. Nesse sentido, exercícios acontecimentais sugeridos eram agenciados, vinham de todos os lugares, da poesia, das caminhadas, de um filme, de um passeio pelo rio, de uma leitura, de uma música, de uma conversa, de uma risada, de um comer junto, o corpo reagia e com ele, a pesquisa (tudo isso como procedimento metodológico disparador). Nada disso se sabia de antemão, porque, por mais que tivéssemos dias de planejamento, ele era sempre desfeito, deslocado, repensado no ato de cada aula.

Trabalhar com os criadores não foi somente para compreender melhor o como fazem em suas pesquisas, mas me contagiar com seus processos e procedimentos para daí misturar a minha própria forma de pensar a vida, as minhas concepções vitais. Acompanhar, pensar, fazer com os artistas me jogou para um aprendizado, para um deslocamento e para um confronto com outros modos de existir e de viver, mergulhada com esse fazer. Pensar com o corpo na prática é toda a capacidade desses jovens pesquisadores/as/xs em artes de buscar formas de não entregar o mundo ao mercado, embora eles também precisem do mercado (sobre essa questão, quem sabe um momento de risos na ilha do Combu-Pará). Mas, se tenho algo a dizer sobre esse contato corporal e afetivo com arte, é que ventos outros estão surgindo e se é possível pensar em arte na contemporaneidade, projetos em artes, é tentativa de inventar mundos possíveis, modos expressivos, aventuras impiedosas fora das línguas dominantes, novas partilhas de vida, arte tomando a vida e se fazendo com ela, uma espécie de convite a seus pares: porem de separar o espaço da arte do campo da vida.

Então, me parecia que alguns projetos não desejavam só a formação e ou construção de objeto, cena, imagem estética, mas como essas mesmas figuras e ou objetos estéticos pudessem ser capazes de inventar outros agenciamentos de intervenções subjetivas para além dos impostos por um sistema opressor, esmagador do humano. Perguntava, junto com as diversas experiências em sala e fora da sala de aula: como eu poderia habitar o mundo? Fui aos poucos também me transformando, olhando para o meu corpo, para o meu modo de pensar a vida, pensar o saber. A arte liberando a vida, a arte inventando modos de vidas, o que reconfigura a ficcionalização

como potencia de criação, como potência real de produção vital de outras formas de existir.

Assim, o pensar por entre vozes e epistemes nesses nossos encontros pode ser visualizado nos trabalhos que foram resultados desse estar juntos e que estão plasmados nessa coletânea que apresentamos aos leitores interessados nos campos das artes, da estética, aos professores/as/xs de artes, aos artistas de diversas disciplinas, aos pensadores, às pensadoras/xs. O convite à leitura é um convite à vida.

Até a próxima encruzilhada, mana!

Beijos,

Remédios Brito

Belém; 26 de março de 2021.



estalos
estalos
estalos
estalos

CHAMA

Ana Lira
Marta Supernova
Ola Elhassan
Suelen Mesmo
Libra

**onde se espreitam vias
sou aquela que permeia
o abismo em busca
da fresta**

o transpor da reclusão
(Espreita -2020)

Ana Lira | Caruaru/Recife (PE)

Como as populações migrantes produziram respostas mantendo códigos essenciais de pertencimento? Como articularam caminhos de expressão em associação com outros povos na América Latina e mundo afora para sobreviver às práticas coloniais e suas expressões de contenção/repressão?

Essas perguntas vibram guias dentro do CHAMA e das vivências-das-entrelinhas que continuamos propondo nesta experiência dedicada às poéticas das diásporas negrodescendentes, afroameríndias e ameafricanas.

Eu começo contando que utilizamos estes termos-descendentes como possibilidades de observar configurações possíveis de entrelaçamentos entre povos originários, povos forçados à travessia pelo tráfico transatlântico e povos migrantes. Há outras palavras-descendentes caminhando pelo mundo, mas, por enquanto, estamos entendendo nossas vivências com estas três, o que é bastante diga-se de passagem.

Um segundo ponto essencial para situar nosso percurso é que prefiro mencionar o CHAMA como uma experiência, em vez de obra ou projeto (ainda que vez ou outra use essas palavras em processos de negociação, na pragmática dos dias). Estamos há diversos meses imersas em sinestésias, transformações e desvios às vezes necessários – e experiência é uma palavra que permite uma abertura aos muitos entrelaçamentos que essas poéticas apresentam nos traçados das diásporas pelo mundo.



Autorretrato em migração 2019.

Assentando esses pontos, eu te conto que os diálogos desta experiência iniciaram olhando para as migrações forçadas pela colonização e as maneiras possíveis de reconexão com lugares de pertencimento. Estamos falando de contextos próximos porque as nossas existências foram marcadas pelas migrações de nossos ancestrais, bisavós, avós, pais e, em certos casos, de algumas de nós, que não puderam viver nas regiões em que nasceram e ainda continuam migrando.

Olhando para isso, em um primeiro momento, eu fui observando a produção de poesias das comunidades das diásporas citadas, em diversas línguas, e percebendo que cada uma delas codificava saberes muito preciosos. Esta observação recuperou uma história que não esqueci ao ler um livro de teoria da literatura, há uns 15 anos.

A narrativa contava que um grupo de curandeiras celtas, ao serem perseguidas pela inquisição, decidiu sintetizar bases importantes de seus saberes em um poema para ser transmitido por meio da oralidade – e o texto afirma que parte do que sabemos, hoje, sobre elas, veio desse poema [ou vestígios de] que conseguiu sobreviver aos ciclos.

Os povos dos quais somos descendentes também criaram estratégias para preservar conhecimentos culturais e lembrar de alguns desses caminhos abriu a primeira tentativa de materialização dessa vivência. Em 2017, eu desenhei uma proposta para conectar as comunidades e, juntas, produzirmos poemas que seriam gravados nas línguas de cada poeta/grupo para produzir uma instalação sonora. Este era o sonho inicial.

Ouvindo estas várias línguas – suas derivações e possibilidades antecedentes – fiquei atenta às potenciais capacidades de cada uma em codificar saberes e orientar caminhos de conhecimento a partir das estratégias criadas pelos próprios povos. A força da vivência – no cotidiano e nos caminhos criativos – estava justamente em não forçar traduções. As pessoas acessariam as trilhas internas dos poemas por outras vias, como ocorre quando escutamos uma música na rádio, em uma língua que não é a nossa. Sentimos no corpo, criamos associações, cantamos como entendemos as letras, inventamos meios...

Não forçar traduções também é uma estratégia de repensar as relações de migração-deslocamento e certas dinâmicas envolvidas no sentido de traduzir, uma vez que o projeto colonial e universalista eurocêntrico seguiu a lógica da substituição de línguas como forma de estabelecer poder. E, diante do aparecimento de novas e da manutenção de outras por meios criados pelos próprios povos, este sistema legitimou as línguas dos colonizadores como “universais”, forçando um movimento migratório de saberes por meio dos processos de tradução.

Se um povo quer ser “compreendido” [muitas aspas, muitas aspas] no mundo, precisa migrar/traduzir seus conhecimentos para as línguas colonizadoras. O movimento oposto é muito pouco incentivado para não estimular o compartilhamento de poder. E, mesmo entre povos que falam, no cotidiano, derivações de línguas coloniais, como o nosso português brasileiro, ou os diversos tipos de espanhol, inglês e francês produzidos em várias regiões na América Latina e afins, os movimentos de digressão dessas línguas são acionados pela ideia de *erro, ausência de fidelidade ou incompetência de aprendizagem* como forma de deslegitimar as trilhas de libertação elaboradas pelos povos que foram obrigados a incorporá-las em suas culturas.

Assim, não traduzir (ou não forçar processos de tradução) e fortalecer as digressões, me pareceu uma maneira de respiro diante das contínuas ações de reforço à universalidade colonial. Este aspecto ganhou um reforço quando tive um encontro, na mesma época, com o texto *Sobre diferença sem separabilidade*, da Denise Ferreira da Silva. A conexão ocorre logo na abertura de seu texto, em que ela escreve:

“Acompanhando as reações dos países europeus à “crise dos refugiados” resultante das últimas guerras do Capital Global – isto é, conflitos locais e regionais pelo controle de recursos naturais –, é evidente como a gramática e o léxico raciais efetivamente funcionam como descritores éticos. Sem as declarações dos cidadãos europeus amedrontados diante da onda de “estrangeiros”, seria mais difícil para eles justificar a construção de muros e programas de deportação para conter centenas de milhares de pessoas fugindo de conflitos armados no Oriente Médio e por todo o continente africano. Pois, segundo a falsa narrativa sobre o “Outro” perigoso e indigno – o “terrorista muçulmano” disfarçado de refugiado (sírio) e o “africano faminto”, de candidato a asilo –, as diferenças culturais sustentam declarações de incerteza que realmente dificultam reivindicações de proteção dentro da esfera dos direitos humanos, apoiando assim o emprego do aparato de segurança da União Europeia. Medo e incerteza, sem dúvida, têm sido os pilares da gramática racial da modernidade.”, escreve ela.

Esses pilares ainda sustentam derivações de um sistema que continua propondo subserviência ou morte aos demais povos. Senti outro impacto deste processo quando acessei, poucos anos antes deste texto da Denise, a entrevista *O gringo, os budistas e os Zumbis*, que o antropólogo Wade Davis deu ao jornalista Bruno Torturra na revista Trip, em 2016. A entrevista tem questões bem delicadas, mas um trecho nunca mais deixou de reverberar dentro de mim. Reproduzo abaixo:

O que é etnosfera?

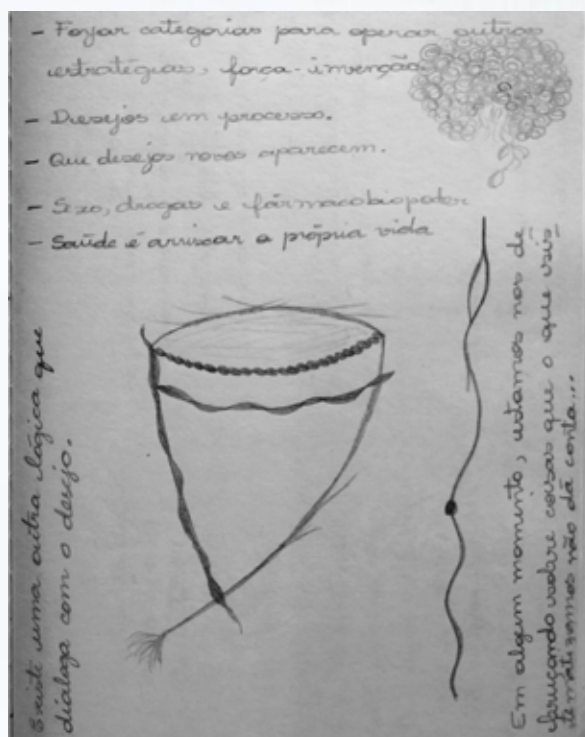
Eu queria uma palavra que resumisse o seguinte: assim como há a biosfera, a rede biológica da vida, também existe uma trama que envolve a Terra, uma rede cultural da vida. É a soma de todos os pensamentos, sonhos, mitos, intuições trazidos pelo homem desde a aurora da consciência. A etnosfera é o grande legado da humanidade. Assim como a biosfera, a etnosfera também está seriamente ameaçada. E ainda mais do que o meio ambiente, eu diria. Nenhum biólogo ousa dizer que 50% das espécies estão à beira da extinção. Mas é exatamente isso que está ocorrendo com a diversidade cultural. O indicador máximo são as línguas. Hoje há 7 mil delas no mundo. Mas só metade está sendo ensinada para crianças. O que significa que, sem uma ação imediata e abrangente, essas línguas já estão mortas.

E por que a extinção dessas línguas é tão grave como você sugere?

Sete mil línguas representam culturas e modos e vida diferentes. São 7 mil respostas diferentes para a mesma pergunta: o que significa ser humano, o que significa estar vivo? Cada uma é um universo rico de como interpretar a existência em si.

Vou repetir: “São 7 mil respostas diferentes para a mesma pergunta”. Sete mil formas de codificar conhecimento, produzir sensibilidades, mover corpos, acionar nosso campo auditivo, visual e manual. São sete mil maneiras de cantar liberdades. Sete mil maneiras de rir entregando amor. Eu, que não consigo olhar para língua e linguagem somente a partir da noção de *gramática ou léxico* e nem do que os próprios estudos sobre a área apresentam como “conceitos de língua”, comecei a movimentar minhas próprias invenções de língua-linguagem e expandir esse lugar.

Me debrucei sobre escritos, expressões orais, cantadas e as experimentações sensoriais - e isso me levou para a música, as proposições sonoras e suas redes de circulação. Rádios, festas, saraus, encontros coletivos, carnavais, entre outros. Todos esses lugares eram espaços em que línguas se encontravam. Em todos eles, eu poderia encontrar respostas para as principais perguntas que tenho feito dentro do meu próprio trabalho: *como a (in)visibilidade pode ser uma forma de poder? Como nossas culturas podem trafegar nas entrelinhas em períodos de contenção/repressão?*



Rascunhos do inconsciente do Chama em 2016

Em meio ao caldeirão que estava mexendo dentro de mim, eu decidi experimentar de novo a rádio como plataforma criativa no CHAMA. Como eu conduzi durante 3 anos um programa semanal de rádio experimental com amigos, em Recife, este lugar é muito tranquilo para mim. É um espaço que eu gosto e sinto prazer em fazer. Eu dividi esse desejo com Marta Supernova e Valentina Desideri, em 2019.

Valentina sugeriu que eu tentasse responder, com seleções musicais, as perguntas

que eu faço nos murais que pinto em outro projeto chamado ...*sobre um sentir insurgente*. Uma das perguntas era: *que cantos nos libertam do destino de servir?* A sugestão me levou a pensar em títulos-guia para cada programa, que adicionam mais possibilidades de codificação e entrelaces sensoriais, o que eu gosto muito.

Marta, por sua vez, me respondeu com um DJset. Foi uma pista preciosa, que agregou rumos e mais uma caminhada nossa, já que havíamos nos conhecido durante as ações do próprio ...*sobre um sentir insurgente* e depois fizemos com mais três artistas negras o projeto *Política Pública*, no Rio de Janeiro.

Diante de uma djset-resposta, além de olhar para a produção de poesias, músicas e sonoridades, passei a observar, também, como DJs das diásporas negrodescendentes, afroameríndias e ameafricanas estavam diretamente envolvidas na criação e difusão dessas poéticas, códigos e linguagens. É um papel fundamental na conexão dos corpos com diversos lugares de pertencimento e celebração.



Festa no Armazem do Campo, Recife.
Autoria: Ana Lira

Se, historicamente, os sound systems, as aparelhagens e as rádios eram responsáveis pela transmissão dessa produção sensorial, Djs são corpos-canais que ajudam a mediar as pulsações, elaborar outros modos de sentir sonoridades e retroalimentar percursos. Somados a poetas e agentes das musicalidades e sensorialidades, estamos

diante de um legado criativo muito potente, em termos elaboração de linguagem e na sistematização das experiências culturais dos povos diaspóricos.

Esta vibração que entrelaça poesia, rádio, sonoridades e celebrações tornou-se a base inicial das nossas ações, que começaram a se materializar efetivamente em janeiro de 2020, quando abrimos uma convocatória pública para ouvir Djs da América Latina e do Caribe com o intuito de selecionar as convidadas para a primeira etapa de apresentação pública do projeto, em Porto Alegre, pela Bienal 12 | Bienal do Mercosul.

Para a nossa surpresa, a convocatória que fizemos para Djs mulheres e corpos fluidos nos trouxe uma quantidade enorme de portfólios de Djs homens cisgêneros, o que não surpreendeu, mas nos mostrou a amplitude do desafio desse mapeamento. Depois de dois meses de tentativas, nós acabamos encontrando a DJ Suelen Mesmo, do Coletivo Turmalina, de Porto Alegre, que passou a alternar com Marta Supernova os djsets desta primeira fase de caminhada.

Estávamos com a previsão de fazer uma instalação sonora, uma festa na Praça do Tambor, o nosso programa de rádio e uma vivência para jovens Djs em Porto Alegre, quando a pandemia bateu na porta um mês antes da abertura da Bienal e as atividades presenciais foram suspensas. As nossas vivências, que estavam projetadas para celebrar nossas existências entre muitos abraços e alegria, deram de cara com um mundo em estado de pânico, perda e ansiedade pelo futuro.

Pausamos para ver como esta iniciativa seria um respiro e espaço de acolhimento para as comunidades das quais fazemos parte, bem como quais caminhos seriam possíveis em um momento em que não devemos nos encontrar pessoalmente. Decidimos dedicar ao programa de rádio e ao que ele poderia abarcar nesta fase em que os modos de trabalho deveriam ser feitos online.

Os programas não têm formatos lineares e nem possuem aberturas formais. Eles têm sessões internas que foram batizadas de *pulsos*, em referência aos pulsar dos corpos em contato com as sonoridades, à energia dos momentos de celebração e aos picos dos fluxos migratórios, que promovem grandes transformações culturais.

Os três primeiros pulsos unem experimentações livres de poesias e canções (em diversas línguas), música e sonoridades resultantes do meu envolvimento com essas diásporas. O quarto pulso, que encerra o programa, é dedicado às produções das djs parceiras e seus processos criativos. Se temos mais de uma convidada no programa, como ocorreu com o quarto episódio, mais um pulso é adicionado com o intuito de oferecer espaço para que cada uma possa desenvolver as experimentações com qualidade.

Hoje, no CHAMA, além de Marta Supernova (Rio de Janeiro) e Suelen Mesmo (Porto Alegre), estamos com a companhia de Libra (Olinda) como terceira DJ, articulando, assim, três qualidades de diáspora brasileiras e suas conexões. Temos muita vontade

de ter uma quarta posição, em que possamos revezar Djs de outros lugares, mas ainda estamos construindo as condições para materializar essa possibilidade.

As vivências com poesia também foram definindo outros caminhos no programa. Decidi retomar diálogos com a literatura e voltei a escrever meus próprios poemas. Versos deles passaram a ser motes para os títulos dos programas. *O elo costura no invisível um levitar solto de si, Cada rasgo no horizonte avis(t)a um sinal de liberdade, Línguas em caminho-encontro criam sinergias em segredo e ...Que permeia o abismo em busca da fresta...* são alguns dos versos que acompanham as seleções musicais dos programas.

Os títulos são as últimas camadas da fase de edição de cada programa, porque dependem da atmosfera criada pelo encontro entre a seleção que proponho e as que Marta, Suelen e Libra entregam. Então, quando escuto o programa completo é que contemplo o título geral. Além disso, os djsets também podem ter títulos internos, que apresentamos dentro do programa, durante as apresentações. E eles podem servir como trilhas alternativas ou outras possibilidades latentes dentro da sinergia do programa.



Festa no Armazem do Campo, Recife.
Autoria: Ana Lira

Outros caminhos da poesia vêm com a inserção de versos ou de sonoridades poéticas propostas por artistas que escutamos. Preta Naia, Priscila Ferraz, Maré de Matos, Roberta Estrela D'Alva são poetas que leio, admiro e quis tocar no programa. No quarto programa, Suelen Mesmo fez um set a partir de versos da poetisa porto-

alegrense Cristal e trouxe, entre diversas participações, o grupo Poetas Vivvxs para abrir suas inserções.

Há também o desenvolvimento de parcerias com poetas de outros países, a exemplo de Ola Elhassan, sudanesa baseada em Londres, que eu acompanhei durante uma fase importante de seu trabalho e convidei para participar do CHAMA com o intuito de iniciarmos uma pesquisa para a instalação sonora sem tradução. Ela esteve conosco durante 10 meses de projeto – e ainda queremos lançar o nosso livro de artista, assim que for possível, junto com publicações dos processos criativos de Marta, Suelen e Libra.

Há outros caminhos de experimentação com imagem e outras vias pela música que estamos construindo em passos leves. Duas dessas iniciativas já estão disponíveis online, junto com os programas de rádio que fizemos até o momento, que são: a performance *Sem Título*, de Marta Supernova, em que ela discoteca arte sonora, trabalhando com o legado de apropriação e edit da prática de djs; e o manifesto poético “*eu falava sério*”, de Suelen Mesmo, dedicado a demarcar o espaço da diáspora negra na região sul do país.

As performances estão disponíveis no canal do CHAMA, no Youtube. Os programas estão disponíveis em nossas plataformas no SoundCloud (www.soundcloud.com/chamanoar) e MixCloud (www.mixcloud.com/chamanoar). Os diários de processo estão no [instagram @chamanoar](https://www.instagram.com/chamanoar). Participamos, também, da plataforma EhCho.org, uma articulação de artistas diaspóricos unidos pela possibilidade de construir novas imaginações políticas.

As demais iniciativas são caminhos das nossas experiências que devem assentar ao longo dos próximos anos. No meu caso, voltei a estudar música, com foco em percussão. Estou estudando pandeiro e percussão para Djembe e atabaque, embora eu goste mais de percussão grave. Mas, preferi iniciar com os instrumentos que se aproximaram de forma mais direta nessa primeira fase da jornada, porque não fazia sentido falar sobre o tambor como fundamento do chamamento coletivo e de batida como código sem viver esse movimento.

Reencontrei um legado da percussão das sambadas, emboladas, maracatus, caboclinhos, cocos e seus diversos sambas articulados, além das batidas criadas pela música urbana e suas derivações por várias outras musicalidades, como o reggae, jazz, gafieiras e afins.

Há muitos outros desejos e caminhos abertos, uma vez que as poéticas das diásporas negro-descendentes, afro-ameríndias e ame-africanas nos oferecem possibilidades imensas de deslocamento e recodificação. Fazer e compartilhar o CHAMA com estas parceiras incríveis e com as pessoas que acompanham nossas reflexões sobre sensibilidades cotidianas têm sido um imenso presente.

Vento em trânsito
escoa a massa
de neblina que encobre
os cantos de transmutação

cada arco de ar
entrelaça os recados
e expande a sonoplastia
que me cerca
cada vez que cheiro o mundo

tateio filtro
em busca dos vestígios
que assentam onde
moram ouvidos atentos
ao sussurro-intuição

guiança é lamparina
na tempestade
e lupa no decifro
dos ciclos de migrar

leituras entre matas
irradiam possíveis respostas

cada rasgo no horizonte
avis(t)ava sinto
um código de liberdade

em aconchego
minhas mãos tecem
entre os fios
as rotas para
mapas trançados

planeja
em meio a silêncios
o escape
nos desejos de seguir

onde se espreitam vias
sou aquela que permeia
o abismo em busca
da fresta

o transpor da reclusão

Espreita – Ana Lira - 2020

os que não chegam até mim em papéis carimbados são os que me instigam

Marta Supernova | Rio de Janeiro (RJ)



Selina Blinia

... sobre o cotidiano de DJ negra

Essa pergunta me conduz a dar uma resposta muito específica. Uma resposta que não comporta totalmente minha rotina, mas uma parte dela, a parte na qual eu percebo e lido com minhas questões como negra. Ao mesmo tempo, ela permeia todas as minhas ações e escolhas, então, não é tão simples responder isso. Acho que eu posso listar o que faço todos os dias, primeiramente:

- . Trabalho
- . Estudo
- . Pesquisa bastante

. Prático discotecagem

. Estou começando a produzir minhas músicas...

Segundamente, eu olho para todos esses aromas e me vejo negra neles.t

. A maior parte da minha pesquisa vem a partir de artistas negres e suas sensibilidades. Acabo sendo emocionada por muitos de seus discursos, principalmente quando sinto o arrepio ou quando consigo cruzar sonoridades, visualidades e discursos de outros artistas com questões que pessoas afroameríndias vivem hoje. Gosto de cogitar caminhos e questões no tempo do agora, tratar do afroameríndio contemporâneo, gosto de pensar o que nos emociona e afeta hoje. Acho importante esse mapeamento das diferenças do passado, do futuro e, a partir dessa temporalidade linear, através de trabalho de artistas de outras épocas somados aos de hoje, propor uma peça, uma obra de arte, um djset que se mostra uma ruptura desse tempo linear, que tenha elementos de vários momentos diferentes e construa um fragmento da minha sensibilidade, das minhas percepções e questionamentos, enquanto afroameríndia viva, alguém que ainda caminha viva e trocando com a sociedade e com as outras dimensões.

. As minhas escolhas de pesquisa e de caminhos vão muito a partir da minha intuição. Toco há apenas alguns anos e sinto que cada vez que escolhi minha intuição e cuido, nutro e enalteço ela mais estou perto de mim e do que só eu percebo. É uma caça por algo possível de existir, se eu fizer existir. Eu associo isso à minha negritude, a necessidade de inventar uma realidade que acolha minha subjetividade, meus impulsos, que legitime o que eu posso e quero construir. Esse lidar com você como criativo + como eu posso de fato existir num mundo que facilmente me invisibiliza / mata / se apropria de mim = essa equação é muito instigante para mim como artista, às vezes difícil, às vezes eu só vejo o privilégio de ser também afroameríndia e ter toda a minha ancestralidade, espiritualidade, todas as minhas referências, minhas sensibilidades a meu favor. Costumo sentir esses dois lados juntos. É uma tessitura estranha mas muito real, sistemática e concreta dentro do meu processo criativo.

. Eu escuto bastante música. Tem músicas ou movimentos e estilos que sei que existem mas que não sei onde estão no mundo. Aí, vou atrás deles. Eles geralmente surgem, vem até mim. E, no meio dessa busca, vem várias coisas que eu não pensei que pudessem existir mas que sabiam que eu existia.

... sobre a relação música e trajetória. Tocar instrumentos, estudar música, estar em coletivos...

. Eu fiz aulas de canto, de violão, de dança quando criança. Toco em blocos no carnaval do Rio, toquei em algumas escolas de samba mirins e de adultos como a Imperatriz Leopoldinense, Salgueiro e Estácio de Sá. Aos 2 anos de idade meus pais já me

levavam ao Bola Preta. As escolas de samba comecei a frequentar com 13 quando meu primo, também com 13 anos, começou a compor para o Salgueiro. Escutava muito jazz com meu avô, enquanto ele pintava e eu passava a tarde assistindo ele trabalhar nos quadros. Estudei um pouco de guitarra, cantei no coral da igreja da minha escola, participei de coletivos como a *Of Color* e a *Rádio Escada* que tem outros djs e pesquisadores de música negra. Fui técnica de som direto por 7 anos, o que expandiu muito a minha leitura dos sons do mundo. Em 2019, comecei a fazer peças de arte sonora autorais e agora na quarentena comecei a estudar pandeiro, me aproximei do violão novamente.

. O som me chama bastante atenção. Ele transmite sensações e conhecimentos muito específicos, às vezes inconvenientes e ao mesmo tempo muito *low-profile*. Essa capacidade de ser muita coisa mas, ao mesmo tempo, discreto, é um super dispositivo cultural. As culturas orais se beneficiam muito dessa contundência e discricção; é o ressoar, o harmonizar o ser dissonante, todas essas qualidades da vida estão presentes e são possíveis a partir do perceber a capacidade do ar de retrain, expandir, contornar, remoldar, dissipar, esquentar, esfriar e construir impérios, culturas milenares, manter as tradições de povos que seguem existindo e transmutando conforme mudam as vontades do ser-humano. A música enquanto guardiã e provocadora das nossas histórias é muito bonita.

... sobre perceber a experiência da diáspora africana no Rio de Janeiro... na maneira como os pais e a convivência na casa/comunidade/bairro orientou o gosto pela música ...

. Acho que o Rio é ótimo como um lugar experimental. O dinheiro aqui é muito concentrado na Zona Sul, então, a maior parte dos movimentos culturais estão à margem do grande capital. Tem muitas movimentações artísticas que se solidificam pelo senso de comunidade, outras pelo lazer, por hábitos e tradições locais, mas que ao crescerem em público vão ganhando outra relação com o capital e suas caras vão mudando. Não é uma cara ruim, mas é outra. Só que para haver um flerte com a possibilidade de ter infraestrutura para essa cultura de maneira constante parece que tem sempre uma galera ousando. Eu acho a diáspora carioca ousada e inteligente. Tem que ter inteligência para articular um movimento como o samba, como o funk, como o charme num estado extremamente genocida. Criar sua economia, não ser vencido pelo estado racista e ainda manter a inventividade, a experimentação como pilar de um movimento cultural é algo muito grande.

... sobre o quê da experiência de sons da diáspora chega na construção criativa ...

. Bom, uma das coisas que me interessa é como de uma mesma matriz sonora

surgiram tantos movimentos artísticos diferentes. Como as cenas se sustentaram e como um mesmo timbre, um mesmo clichê harmônico, uma mesma batida é assimilada de formas mil ao redor do planeta. É muito lindo que as possibilidades são infinitas e que eu sempre serei pequeníssima diante da vastidão de sons e das emoções que constroem cada música, cada artista, cada bairro, cidade...

... sobre o que é código para ti quando pensa em música negra ...

. Eu não sei se me interessa responder isso de maneira tão rígida. Código sistematiza e eu não consigo pensar numa forma de conceituar a música preta enquanto um sistema muito absoluto ou até possível de existir além de um movimento constante e delicado, mas nem sempre intenso ou pretensioso. Talvez eu possa colocar que a criatividade muitas vezes aparece como uma forma de existir e resistir às inúmeras tentativas racistas de acabarem com a arte negra e sua pluralidade, não dá para conter algo tão vasto, não me parece possível delimitar as bordas da arte preta, mas essa é a vontade do sistema estrutural racista, dar bordas para dominar povos, pessoas.

. Também tenho pensado que nem sempre a necessidade de criar é algo positivo, às vezes é cansativo ter que partir do zero, ter que remontar estratégias, espaços, movimentos... É uma loucura constatar que vários dos pioneiros da música eletrônica são artistas negres e LGBTQIAP+ e que o mercado da música eletrônica rapidamente se embranqueceu e tornou heteronormativo e, por essa razão, muitos deles têm dificuldade, hoje, de tocar em festas. Ver as pessoas que criaram um movimento cultural serem colocadas para a margem e terem que novamente criar um espaço para que eles existam enquanto criadores, artistas, é um exemplo de quando a criatividade expõe a perversidade de muitas das nossas cenas culturais. A criatividade da apropriação e segregação cultural e a criatividade da resistência têm sido temas para mim.

... sobre o que é língua e linguagem quando tu pensas em música e criação ...

. Não sei bem, tenho tentado pensar um pouco menos sobre isso. Tenho me perdido nesse mundo dos signos e me achado nas associações livres...

Acho que é bem por aí. Não dá para congelar achando que é paralisar, né? É uma pergunta abstrata mas posso falar que sinto forte que língua e linguagem têm a dimensão da passagem. Passagem de informações, de sentimentos e passagem enquanto efêmeras que são as trocas, as conversas, as capacidades de entender e se fazer entender, de manter tradições. Tudo é passageiro e quando o suporte é o ar, como é na música, se expande e contrai e esvai...

... sobre codificar experiências pessoais e das coletividades nas quais tu se inseres nas seleções musicais que tu constrói ...

. Acho natural que isso aconteça, não é algo proposital sempre, mas todos os meus parceiros e vivências estão nos meus trabalhos de arte. É o que vibrou meu corpo, o que impactou, o que ressoa, o que eleva e o que me lança. A fisicalidade do presente é tudo o que eu posso dizer que sou e o que posso dizer que era. O que não posso dizer talvez também seja físico e talvez também esteja presente mas só compondo, tocando, ouvindo, pintando eu consigo trazer essa MartaNaoPercebida à tona, para que ela viva independente da minha capacidade lógico-criativa.

... sobre perceber a poesia e/ou a poética nas sonoridades que tu constrói ...

. Eu as percebo nas associações, nas escolhas, no arrepio que alguns sons me geram, no meu interesse por determinada relação, sensação ou elemento que esse som cria e que eu não consigo criar. É tipo ver uma pessoa que faz uma coisa bonita, que te move mas que você não sabe nem por onde ela começou. Talvez aí entre a língua e a linguagem também. A linguagem do som eu nunca hei de alcançar mas alguma língua comum com alguns sonoros-silenciosos eu tenho certeza que falo e posso falar.

... sobre perceber a experiência do coletivo (amigues, família, bairro, etc) na construção/articulação de uma prática de sentir o som ...

. A família e amigues adoram interagir, me mandam coisas e me estimulam. Acho que são as vozes do imediato e eu cresço muito com a sensibilidade deles, roubo muitas leituras que eles têm do mundo para mim ... hehehehe. Já o bairro, o bairro é grande e eu não tenho essa reverberação toda nele ...

... sobre titular os sets ...

. Não, às vezes eu coloco nos grupos de música que eu vou criando. Às vezes nomes de espécies de seres vivos, às vezes coloco números, às vezes sentimento... depende do como eu estava quando selecionei essas músicas numa lista ...

... sobre expandir os processos sensíveis além do som e da musicalidade ...

. Eu produzo desenhos, vídeos, filmes, pinturas, dou aulas, garimpo boas relações, surfo. O surfe é uma arte que venho desbravado e destravo aos pouquinhos embora me relacione com ele desde bem nova. Eu não sei exatamente porque um fluxo tão denso. Mas tem sido bacana e até fácil acolher os novos movimentos que vem em

mim de questões antigas. Agora surfar é tão lindo, bruto e delicado que me fascina assim como as outras práticas da arte.

... sobre quais desejos querem promover no corpo de si e das coletividades quando tocam ...

. Transes prazerosos e momentos de felicidade. Gosto de pensar junto com as outras pessoas também. Um transe ativo e depois passivo e depois intelectualidade e depois irracional e depois e depois e...

... sobre espaços em que se gosta de tocar ... internos ou externos ...

. Eu gosto de ambos. Cada local é tão peculiar, não sei preferir nesse caso.

... sobre a noção de comunidade que se quer experienciar quando compartilhamos os sets com as pessoas ...

. Eu não defino isso. Cada set é uma comunidade nova que se forma. Eu poderia dizer que boa parte da minha comunidade negra e queer se dá e se deu através da arte e da pista de dança. Acho a noite um lugar muito importante para nós jovens negros e lgbtiqap+. É um lugar de prazer, um lugar de encontro, um lugar que muitas vezes é de fato nosso. Eu gosto dessa potência de encontro, da pista acolher diversos corpos, movimentos e isso por si atrair e acolher pessoas e corporeidades muito diferentes.

... sobre a construção da peça sonora que finalizou o trabalho na Bienal 12 ...

. Como DJ e Artista Sonora são títulos que coabitam minha prática, misturei sonoridades, emprestadas, adoradas e acarinhada de artites sonoros e músicos que me emocionaram nesses últimos tempos.

. Todo o caminho do CHAMA tem sido um fluxo de muita segurança. O trabalho de pesquisa de sonoridades, cenas econômico-culturais das diásporas afroamerídias, afrolatinas, negras tem sido uma profusão de possibilidades estéticas, de artites, de países, de leituras dos coletivos e artites sobre sua cena e trabalhos; sobre seus problemas e sobre as bonanças de criar e propor ao mundo algo que ainda não está sendo ouvido ou tocando as peles, embalando e seduzindo os olhos aguçados de uma estrutura humana tão complexa.

. É complexo abordar as possibilidades de definições e as infinidades de debates e questões do trânsito de corpos e culturas, e peças sonoras, e fragmentos de escritos

e vidas racializadas. Racializadas por diversas razões econômicas e conduzidas a contar e receber histórias específicas sobre seus corpos pelas mesmas razões. Me pergunto: o quanto consigo acessar ancestralidades se os registros de meus antepassados e do que os sensibilizava quase nunca chegam até mim? E eu mesma me respondo: os que não chegam até mim em papéis carimbados são os que me instigam. Esses ancestrais escondidos, rasgados e surrupiados por uma pilha de documentos que procura legitimar o poder colonizador sobre todas as esferas da vida de quem teve sua trajetória e culturas atravessadas pelas práticas coloniais barbaramente civilizatórias.

. Não querem que eu saiba de nossa alegria e grandes feitos.

. Mas elas chegam. Chegam na minha carne que vibra feliz com um novo timbre, vibra doce com a síncope e as mesclas entre claves, com os afrofuturos presentes, com o que me emociona e com a certeza de que serei ancestral no futuro. Que meu legado seja de uma vida estupenda, de uma vida minha e isso mesmo que me matem o corpo, encarcerem meu fluir físico não me tiram.

. A performance sonoro-visual “Sem-Título” que construí vem de dois processos. Busquei trazer a prática de discotecagem para construir um diálogo entre obras de arte sonora e músicas que surgiram nas minhas pesquisas sobre as diásporas afroameríndias. A ideia foi criar um tempo, um recorte temporal onde coubessem todos esses vários textos, criados por mim e por outros artistas tornando possível uma composição original e o atravessamento de várias diásporas. A prática de pesquisa e construção do djset permite a elaboração de uma encruzilhada sonora enquanto a mixagem (a mistura ao vivo entre esses sons), as intuições e irracionalizações imprimem o agora, uma interseção que coloca meu corpo como mediador de muitas pesquisas, de muitos artistas. A visualidade através da presença do meu corpo e escolhas se tornam a possibilidade do encontro entre todas essas existências.

. Já o filme que está projetado na parede por trás e sobre meu corpo surge de uma pesquisa do meu duo de música eletrônica e arte *Pedra Pomes*, composto pela artista Anicca Malaquita e eu. Elaboramos em cima do conceito de cinema-para-pista, que construí inicialmente com o cineasta e dj Henrique Maciel, alguns filmes para a pista de dança. Então projetei a obra “Desapagamentos”, na qual pegamos imagens de atores negres em novelas e desapagamos elas, colocamo-nas em foco, em primeiro plano no intuito de afirmar e enaltecer seus trabalhos e vivências. Portanto, a junção das esferas visuais e sonoras trazem uma leitura e uma tessitura entre grandes pensadores, artistas e processos que estão compostos a fim de que um caminho potencialize e dê novos rumos para o outro, por isso não tem como ter um título mais absoluto mas acho importante ressaltar a não titularidade, não sei nem se posso dizer que é de fato uma obra minha.

... recriar as narrativas que nos foram negadas. Esse é o grande lance.

Suelen Mesmo | Porto Alegre (RS)



Girls Jam, Suelen Mesmo.
Autoria: Bianca Cunha

O cotidiano de uma DJ negra?

é gostoso, hahaha.

Ainda que pareça uma infinita corrida contra o tempo, visto a velocidade com que as coisas fluem diante de nós e os obstáculos que se mostram no processo de criação.

“Quando você é preto, você precisa ser duas vezes melhor”. Isso disse minha mãe, a mãe dela e um histórico de desigualdades que, muitas vezes, nos distancia dos resultados desejados.

Dor e delícia, né?

É maravilhoso, por outro lado, se reconhecer e compreender as trajetórias do povo

preto, através do som. Ao passo que evoluímos, nos libertamos. E sabemos expressar isso de maneira muito rica pela música.

Leva tempo para entender esse processo. Tenho a música como companhia desde muito nova. Meu pai tinha banda, a mãe acompanhava nos shows e enchia a casa com suas seleções de fitas, rádios e discos. Sempre absorvi o máximo que pude do que eles e os ambientes onde circulávamos ouviam. Ouvia. Absorvia. Mas compreender o que cada som representou, em cada momento da vida, é outra história.

Hoje o que guia minha pesquisa são as mensagens (implícitas e subliminares) que cada som pode trazer. E o quanto a interpretação dessas mensagens varia para cada ouvinte.

Tenho pirado em Afrobeat. E acredito que isso tem super a ver com o resgate das ancestralidades que carrego. Fui criada em terreiro de umbanda, né?... me sinto muito envolvida pelos tambores, graves e cantos, que também estão presentes no Afrobeat.

Ao lado disso, pesquiso funk BR, que foi responsável por reflexões muito importantes na minha vida. Quando era criança, o funk chegava até mim de diversas maneiras: tocava na rádio, no celular da gurizada, nos bailes, nos carros, nos domingos em uma a cada duas casas na vila Restinga, onde morava. E eu detestava! Hahaha. Fazia birra e seguia escutando os sons polidos que a mídia empurrava.

Isso porque aceitei a visão de uma sociedade que rotula o funk e os ritmos pretos como “marginais, de maloqueiro...”. O funk, o rap e ritmos vindos desses são elementos fundamentais para contar a nossa história. Cada artista de favela (também pode ser lido como quilombo), expressa uma realidade e aborda livremente questões que são normalmente ignoradas pelo mundo branco.

“cada favelado é um universo em crise”

Por essas narrativas não serem tão “comportadas”, nossos assuntos são jogados de lado, taxados como algo que “não é música”, como dizem.

“Não é motivo, é uma necessidade”, já cantou o Rap do Silva.

Hoje em dia está na moda. Mas nossas narrativas são ferramentas muito potentes, no que diz respeito à libertação do nosso povo. De onde venho, a música salvou muita gente que podia estar (ou esteve) no crime, vivendo em risco no lugar que o racismo reservou pra nós.

E me salvou também.

O Rio Grande Do Sul é um estado que reproduz sua colonização em inúmeras formas de opressão até hoje: temos como hino uma letra que afirma com orgulho que “povo que não tem virtude acaba por ser escravo” e uma “Revolução Farroupilha”, que acoberta um golpe racista, mas é um feriado celebrado todos os anos. Esses símbolos

afetam nossa vivência, com certeza. E os processos criativos, consequentemente.

Viver sempre em modo de defesa, tendo que desviar de agressões da história que esse estado insiste em contar é sufocante e limitador. Isso somado às dificuldades de acesso aos equipamentos pra aprimorar a técnica, também.

O lance é converter tudo isso em combustível, na real. Potencializar os processos criativos e recriar as narrativas que nos foram negadas. Esse é o grande lance.

A cena, no geral, é em maioria branca, isso ecoa em todos os espaços que a gente frequenta. Mas a música é nossa! Vem dos nossos ancestrais a matéria prima de tudo que a gente ouve por aí. Acontece que isso está cooptado, foi tirado de nós, “higienizado” e vem sendo comunicado por quem não sabe exatamente do que se trata. Do sentimento que gerou esses sons, da origem deles, de sua força.

Reflico sobre isso enquanto pesquiso.

Para uma pessoa branca, que tem outras origens, que não tem essa ancestralidade, não tem necessidade de expressar as mesmas pautas, todo esse diálogo fica vazio de significado.

Ok, você entender a técnica, as métricas e origens do ritmo que você se identifica sonoramente e quer executar, mas não tem o mesmo impacto e pode inclusive soar desrespeitoso tomar propriedade de uma narrativa que não te pertence.

Se você traz à tona símbolos da nossa cultura, como ilustração de uma pesquisa, reproduz isso, sem estar disposto a entender o motivo dessa narrativa, entender o quão necessário esse discurso se faz, você está relativizando e apagando o real protagonismo dessa história.

Meu **processo criativo** envolve resgate e troca. Enquanto preparo os sets (desde a pesquisa até a ordem nos diálogos de som), busco me alimentar de referências, lembrando sempre do que me trouxe até esse ponto de criação. Faço isso através de leituras breves, conversas e músicas que me inspiram e enriquecem o contexto.

Para esse relato, por exemplo, li textos de Roberta Estrela D’Alva e me inspirei nos álbuns de Xênia França e Elza Soares, que me acompanham sempre.

O humor e os ambientes influenciam demais! Coloco muito da minha energia particular nos processos e isso reflete no resultado. Se a casa não está em ordem, as ideias também não. Se não estou bem comigo, isso se traduz no que apresento. No meu ambiente de trabalho sempre vai ter incensos, papel e caneta. Na escrita, consigo visualizar o que sinto. Desde frases soltas, ideias pro futuro até uma palavra que guie a energia do momento.

Banhos de ervas ajudam a reconectar também.

Esses resgates de referência (sons, leituras, memórias, rituais) são energizantes. Ao mesmo tempo que me tranquilizam para chegar no que procuro.

As trocas também são fundamentais nesses processos. Enquanto pesquiso, gosto de conversar sobre os temas, com amigos próximos e distantes. Postar em redes sociais ativa reflexões que me incentivam muito!

Meu trabalho é sobre público. E não um único público, são vários. É sobre uma leitura de pista e sobre o que ela reflete enquanto a leio.

E essa leitura não se limita a saber se as pessoas estão dançando ou não, mas também sobre o que provoca essa dança. O que elas sentem? Que se busca nessa pista? Gosto de adicionar nos sets letras que instiguem e provoquem o público a pensar além do seu lugar comum. Com samples e mensagens que questionem a norma. Quando imagino a pista, me imagino tocando para quem normalmente não se sente contemplad_ por esses espaços de boate. São essas pessoas que constroem a pista comigo.

Sozinha a gente não faz nada, né? Ainda que se crie individualmente, acredito que no coletivo é onde damos sentido às ideias.

Turmalina é um coletivo que todo mundo meio que faz tudo. Fico responsável pelas agendas, funções burocráticas e produção técnica. Aquela pessoa que é lembrada na hora do perrengue e que fica de cara fechada quando algo ameaça desandar.

Na pista da Turmalina a regra não muda: dance! Em festas do coletivo busco trazer sons de poder: letras quentes, que clamam a libertação dos nossos corpos e mentes. Sempre escolho funk e rap para as nossas noites por, além de ser parte da minha pesquisa, desviar um pouco da curva do que a maioria toca. Temos produtores de footwork, ghettohouse, techno, eletro... de acordo com suas vivências e referências, cada um leva para o set o que entende como a sua pista ideal. Meu lance com a Turmalina é o sucesso da festa em todos os aspectos e poder colocar a galera pra sarrar, pra descer até o chão! Hahaha.

No início éramos 6: eu, Marcus Félix, Chico, Saskia, Tabu e Pianki. Hoje somos 10 criadores e nos reunimos para produzir independentemente. Criamos nossa própria fórmula, acompanhando o que os outros coletivos da cidade vem promovendo.

É Turmalina por causa da pedra, Turmalina Negra. É conhecida por repelir energias negativas. É também um mineral de natureza elétrica que fortalece a energia vital das pessoas. No começo a gente falava: “turmalina neles! chega desse mau agouro!” É pra mandar embora a vibe errada. A gente já avisa no nome.

Começamos há uns três anos, nos reunindo para criar ações pra Semana da Consciência Negra. No diálogo, acabamos descobrindo que haviam outras demandas, e outras pessoas que poderiam somar. A gente frequentava o mesmo rolê e, quando

se via, a gente se sentia mais confortável, saca? Além de tramar com música, a gente também dividia aquela sensação de ser “o único preto do rolê”. Perceber isso se torna sufocante, depois de um tempo. Os lines sempre compostos por pessoas brancas e, a gente, que acompanhava tudo isso no front, nunca era chamado pra tocar. Era como se existir, enquanto pessoa negra, fizesse com que eu precisasse me esforçar muito mais do que qualquer outro dj pra conseguir esse reconhecimento.

Daí resolvemos criar nossa própria pista. Na Turmalina, a gente se vê no front, no backstage, na cdj, no bar, atuando, existindo em tudo! Sem falar na dificuldade de acesso aos equipamentos, que são caríssimos! A maioria de nós vem da periferia, trabalha em subemprego, não tem como bancar... A gente procura juntar e compartilhar o que sabe e aprender junto, produzir junto. O Tabu e o Pianki participam do álbum da Saskia, por exemplo. Ela, que sempre trocou figurinha de trampo com o Chico, que já trampou várias vezes comigo, etc. Essa troca se deram antes e durante a existência do coletivo.

A Turmalina quer nos fazer refletir, enquanto a gente dança e luta, os jogos de poder e posições em locais normalmente tão hegemônicos. É uma provocação e uma batalha para reconquistar um espaço que não deveriam ter nos negado.

A **Bienal** foi uma novidade importante. Além da delícia que foi me reencontrar nesse processo de pesquisa, onde pude revisitar influências e memórias da minha relação com a música, me senti vitoriosa por ter alcançado esse trabalho. Para quem vem de onde eu vim, as menores glórias são sempre um auge. E ter minhas narrativas expostas em um círculo de difusão tão impactante como a Bienal do Mercosul foi um presente inesperado.

Foi emocionante poder contar para minha vó, minha mãe, que estava fazendo parte disso e pode aproximá-las desse universo, é enriquecedor.

Isso sem falar no quanto me desenvolveu criativamente, nas trocas com as meninas e na possibilidade de me afirmar enquanto artista, dentro de um circuito concreto.

Enquanto produtoras pretas, enquanto profissionais, estamos acostumadas a ter nossas referências e ideias sempre questionadas e invalidadas, isso desmotiva o processo. Poder fazer parte de um trabalho de pauta tão importante, foi, sem dúvida um combustível, um respiro pra seguir criando.

Ao abordar diásporas, não pude deixar de pensar n_s artistas que atravessaram minhas vivências e que se desenvolvem junto comigo. Em todos os questionamentos do Chama, sempre vinha algum verso na mente, de algum rapper ou poeta de perto, que já tenha visto se apresentar ou trocado alguma ideia. Seria impossível retratar minha visão sobre o tema, sem lembrar de amigos e pessoas que me ensinaram muito a viver nessa cidade. Que me trazem força pra acreditar na nossa potência.

Em contraste com esse momento tão delicado que estamos vivendo, de tantas privações e poucas esperanças de futuro, estar em contato com a arte trouxe uma perspectiva um pouco mais otimista para construir algo, para consolidar o que venho produzido até hoje.

“eu falava sério”

A frase que dá título a obra é de “Rude Girl”, da rapper de visão porto alegreense Cristal.

Para quem duvidou ela disse: “tem preto no sul e eu falava sério”.

E esse assunto não é de hoje.

Desde os livros que contam nossa história, tentativas de apagar a força de luta do povo preto. Em vão.

Especialistas em relatar nossas vivências, poetas de Porto Alegre, vão te ajudar a lembrar o que por aí se questiona.

Existimos. Somos pretos e somos muitos.

O tema guia é a cultura de rua, representada nessa peça pelos poetas de Slam, pelo papo reto dos MC's e rimas diretas de algumas gerações do rap e trap produzido no Sul. Fazemos um breve passeio pela cultura de pista (também influenciada pela rua), com faixas de produtor_s pret_s atuantes na cena eletrônica de Porto Alegre.

Cabe lembrar que essas imagens foram selecionadas a partir de uma ótica específica, a partir de minhas vivências e sensações com os artistas citados e suas obras, exclusivamente. A cultura preta do Rio Grande Do Sul se manifesta de diversas formas, essas são algumas delas.

Outras coisas que tenho feito são:

Girls Jam – é uma plataforma criativa que dá destaque a mulheres da cena local. Nos encontros, em formato de Jam, (apresentação improvisada) tocam djs e artistas em apresentação ao vivo. Participo da curadoria, produção e tocando também. O evento teve duas edições até agora, no período de pré-pandemia.

Laboratório de Mixagem em CDJ. O laboratório foi integrante do conjunto de exposições “As Coisas Que São Ditas Antes”, acolhido pela residência Casa Baka, em Porto Alegre. Em cinco encontros, os participantes puderam se aproximar dos equipamentos e técnicas da cultura de pista. No último encontro, com o encerramento da exposição, os colegas de LAB, apresentaram as pesquisas que desenvolveram durante esse processo.

**... recriar as narrativas que nos foram negadas.
Esse é o grande lance.**

Libra | Olinda (PE)



Ritual da Mata
Autoria: Felipe Correia

Tu podes comentar um pouco sobre como é o teu cotidiano de DJ negra?

Faz poucos anos que trabalho como DJ. Faz menos tempo ainda que acreditei na profissão e comecei a construir uma rotina voltada para esse trabalho. Então, foram fases. Em 2018, quando disse pra mim mesma que era isso que eu queria, ficava toda semana pedalando da minha casa em Olinda até casas de amigas, no centro do Recife, para conseguir pesquisar nos computadores delas. Então, era uma pesquisa bem dissipada, mesmo que sempre tivesse um set específico na cabeça para fazer; mesmo sem estar sendo chamada pra tocar. Eu, inicialmente, replicava muito o que eu ouvia nos rolês que eu ia, principalmente por conta das minhas amigas, que

conduziam uma experiência coletiva que fazia tudo ter um tom mais afetivo. Eu mal conhecia os rolê hétero, que já circulavam pelos bares da zona sul. Eu realmente vivia uma bolha de rolês feitos por muitos corpos dissidentes. Quando eu comecei a ser bookada para outros circuitos é que eu fui enxergando as relações de disparidade, da falta de pessoas pretas em públicos maiores, o quanto os estilos têm pegadas diferentes, mesmo nos mesmos gêneros. Fui me incomodando e visualizando as agonias de ser corpo em território não seguro. Criando tensões mas, também, articulações com outras pretas com o objetivo de intervir nesses circuitos que, até então, eram tão dispersos. Fui adaptando minhas expectativas, fui entendendo como eu poderia potencializar o meu trabalho enquanto DJ preta: quais referências eu queria me livrar e quais outras queria cavar mais segmentos e possibilidades de intervenção. Então, é um cotidiano de muita observação, de levar muito a sério os impulsos que me tocam, de acreditar nessas pesquisas enquanto um trabalho artístico que pode ter uma construção estrutural e sensível. E, sinceramente, ser objetiva no que tange quem eu quero tocar. Moro em um lugar onde a cultura territorial é muito forte, então, explorar gêneros que fogem disso também acaba direcionando para um público específico. *Quem são as pessoas pretas que me ouvem?*

Como você se vê dentro desse contexto?

Hoje eu tento me relacionar de uma maneira íntima mas não excessiva. Quando a gente descobre o que é ser preto, por uma ótica social, é um encontro assustador e viciante porque se começa a escavar todos os processos que, mesmo estando escancarados, o racismo sofisticado e naturaliza. Então, as óticas da marginalização e das múltiplas violências ocuparam bastante esse momento de reconhecimento, que se tornou, também, momento de troca e visitaçã, dentre outras vivências, até mesmo para assumir também outros “privilégios”. Foram surgindo camadas. Eu me desloquei dos meus vícios cisgêneros e isso também me transportou para outro lugar. E a música demorou bastante a engatar como algo que eu poderia e queria aprofundar e tornar um dos meus focos principais, então, foram processos em tempos bem distintos para mim. Mas, eu tento expressar, no meu processo com a música, todos esses aprendizados e camadas como potencializadores da autenticidade do meu trabalho. Encontrar esse som entre toda essa rede. Esse beat entre todas essas camadas. Cavar isso como cavo a mim mesma. Respeitando minhas subjetividades, mas tentando encontrar caminhos objetivos.

Como você pesquisa música?

Minha rotina de pesquisa tem momentos mais fluídos e outros que me pedem um processo mais imersivo. A imprevisibilidade sempre me encantou e faz muito parte da

minha construção de set, então, eu tô sempre cavando produções que me entreguem uma experiência sonora nova, que instigam o corpo de maneiras diferentes. Tô sempre pelo Soundcloud, passo horas lá visitando todos os lugares que uma única música pode me levar. A internet te dá essa possibilidade, mas é importante entender os nortes. Hoje, eu tento manter comunicação com produtores brasileiros para acompanhar as exposições desses trabalhos, vejo bastante videos de DJ sets para perceber as diferentes formas estruturais de construir a performance. É um misto de tudo isso que vai acrescentando as referências que preciso. Às vezes são beats que me convencem, uma frase, uma sensação, então, pode estar em qualquer lugar.

Como é a relação da música na trajetória da tua vida? Tu tocas outros instrumentos, estudou música, fez parte de coletivos?

Aos 13 anos eu queria muito um violão e consegui um bem pequeno, que meu pai tinha dado ao meu avô. Eles mal mexiam e acabou ficando pelo valor afetivo. Peguei e me internei meses em casa nesses sites de cifras e consegui aprender. Levava quase todos os dias para escola, tocava de um lado pro outro. As freiras que moravam dentro do meu colégio repararam nisso e me chamaram para fazer parte da banda da capela. E lá fui, entrei para um grupo de jovens dessa igreja e passava lá meus dias aprendendo e tocando os hinos. Meses depois, essa banda começou a querer fazer aniversários e íamos para um studio aqui no bairro ensaiar. Era um momento que eu aproveitava ao máximo. Mas, ao longo do tempo, comecei a me incomodar com as coisas que eu tinha que conviver por estar naquele ambiente. E, um tempo depois, eu abandonei a igreja. A música foi junto. Parecia que eu tinha que deixar isso lá. Depois, fiz cursos de fotografia, passei no curso de publicidade e propaganda pela UFPE. Ainda no curso, comecei a mexer com maquiagem e costura, comecei a querer me montar e a estar mais na noite e querer me conectar mais com isso. Larguei a faculdade. Comecei a performar nos festivais e em algumas festas e, logo, me chamaram para tocar. Lembro da primeira vez, eu tocava num palco alternativo e, no outro palco, estava rolando Kelvis Duran e não tinha quase ninguém na minha pista. Mas, dancei horrores com as amigas Beyoncé, Pabllo Vittar e Mc Carol. Passei um tempo tocando nessas festas até que comecei a pirar de tocar outras coisas, me viciiei em *No Porn* e *Teto Preto*, comecei a buscar versões remix das música pop que eu curtia e a ouvir uns hardcore famosos do youtube. Tomei coragem de um dia tocar num open bar de bregafunk um set completo disso. Não deu 40 minutos pediram para eu parar de tocar, a pista deu uma esvaziada e a festa não podia parar. Foi bem humilhante, ao mesmo tempo que algumas pessoas chegavam e diziam o quanto tinha sido foda e novo aquilo acontecer em uma festa como aquela. Foi quando comecei a frequentar mais outros rolês como a *99*, *Pandemonia*, *Infecioxs*, *Kebran*, *Chaos*, que me trouxeram outras camadas de pesquisa, com outras intenções, com outros corpos dominando as produções. Alguns ocupavam lugares mais escondidos pelo

centro de Recife e outros ocupava as poucas boates LGBTQIA+. Sempre houve o sistema de ingressos Trans Free e isso me garantiu conhecer várias gatas fudas. Ouvir sets que me marcaram muito de DJs como Karma, Paulete Lindacelva, Ana Giselle, Linda diMorrir, Pepapuke, me fizeram criar paixão por aquela experiência. Hoje, me esforço para largar os romantismos porque a noite também não é lugar que apenas acolhe. Mas foram esses momentos que inspiraram a dichavar essas experiências e bolar uma própria através do som. A música nesse momento que retoma pra mim, volta a fazer sentido.

O que da experiência de sons da diáspora chega na tua construção?

As questões geográficas e de representação não eram uma pauta em meus processos quando comecei a pesquisar. Eu assumia enquanto pesquisa o que me tocava sensivelmente, o que meu corpo pedia escutar e propagar naquele momento. Mas, ao longo do processo, ainda mais quando ficam nítidas as relações coloniais que existem dentro dessa ampla cena de música eletrônica, fui percebendo o quanto era importante para mim localizar essas pesquisas além do sensível. Essa tentativa de neutralidade dentro do meu processo de pesquisa começou a me incomodar muito. Comecei observar mais em volta, não só o que meu corpo respondia, mas o que respondiam os corpos que importam pra mim. Comecei a limpar minha visão sobre ações de “contracultura”, que flertam com eurocentrismo nesse manto do underground. Comecei também a revisitar processos antigos de negar os estímulos culturais do meu próprio território, por entender ali como um lugar que não me cabia, não me respeitava, não codificava minha existência. Mas, agora, entendo minhas diásporas e latinidades como o que tenho de mais poderoso, e, também, por conta disso, hoje me sinto muito mais potencializada, querendo construir música eletrônica em Recife, de Recife. Cortando esse cordão umbilical colonial que também me coloca contra mim mesma, dentre esses processos sensíveis, que dificulta e distancia a troca entre artes e artistas que realmente me representam.

Meus processos artísticos surgiram de inquietações perante o corpo como linguagem visual, então, esses resgates foram surgindo de maneira inconsciente entre minhas performances, inicialmente. O Butoh sempre foi uma referência nítida no meu trabalho e só hoje eu enxergo essa influência, mesmo sem nem imaginar do que se tratava naquele momento. Na música, na experiência eletrônica na noite, eu sentia um apego corporal com a House Music e as versões “groovezadas” do Techno. E sentia aquele arrepio na espinha quando o andamento quebrava. Depois fui encontrando as referências disso no Afrobeat e no Vogue. Então, é nítido o quanto ficou distante, por um tempo, meus processos de diáspora enquanto preta nordestina brasileira dentre essas referências; e é muito em decorrência dessas relações com a imprevisibilidade, na construção dos sets, e da sensação inconsciente

de estar deslocada dessas culturas territoriais pelo território ser marca entre meus processos de violência. Mas era impossível, em algum momento, não ser tocada por essas outras experiências.

O primeiro set que tive coragem de disponibilizar online se chamava “Black Woman”, eu abria a mixtape com o discurso de Hatia McDaniel, ao receber o Oscar, sampleado num remix de Nina Simone. O repertório da mixtape era apenas de cantoras mulheres negras, porém todas americanas. Referências do Disco e da House Music. Já existia uma preferência dentre essas linhas curatoriais. Mas ainda muito limitada entre essas barreiras coloniais que o *hype* da música eletrônica trouxe. Comecei a ouvir sets que misturavam reggaetown com kuduro, trap com lap dance, quebrar um pouco essa bolha conceitual numa experiência que é total da música eletrônica também. Vicieei em produções de Club Music que sampleavam as letras de putaria das MCs. Surgiram artistas dissidentes que, mesmo a partir de linguagens subjetivas, traziam tantos discursos representativos. Lembro de assistir um dos primeiros shows solo da Jup do Bairro, na primeira edição da MARSHA! em São Paulo, junto do DJ recifense Pininga, e sair completamente tocada por aquela experiência. Enfim, são tantos resgates cotidianos que sinto que não vou conseguir listar, ainda mais quando não reconhecia conscientemente esses trabalhos através de uma ótica da diáspora.

O que é código para ti, quando pensa em música preta?

É o tal do mete-dança. Kebra koo. Resposta corporal. Sobe pela cabeça, tem a contagem no coração, mas mexe minha pélvis, me resgata movimentos. Me faz sentir calor e um lugar seguro. Faz sentido. E falo, óbvio, da música preta da qual mais tem me tocado, porque música preta é algo tão múltiplo e dissipado entre tantos contextos de diáspora que é um processo de reconhecimento e descoberta frequente. Mas a sensação identitária dessas experiências sonoras sempre me dão estímulos, me fazem viajar na historicidade e em quais experiências afetivas carregam. E é bem doido porque entre os roubos das culturas afroindígenas, muitas produções brancas têm se utilizado de arquétipos que são completamente oriundos das musicalidades pretas. Então, as camadas do sensível nem sempre captam, por isso acredito muito na força da imagem que representa aquela experiência sonora também. E tem sido importante bater nessa tecla exatamente por essas pesquisas estarem sendo dissipadas por artistas brancos, que tem preferência no mercado, enquanto que a comunidade que reinstituiu essas pesquisas é sugada apenas quanto fonte.

Libra, tu codificas as experiências pessoais e das coletividades nas quais você se insere nas seleções musicais que faz?

Meus anseios sobre meu corpo durante muito tempo eram base da minha pesquisa. A partir de um trabalho de observação das minhas demandas e como me sentia a partir delas, eu encontrava caminhos sensíveis que me davam respostas de quais sensações eu queria tornar presentes e/ou protagonistas nas minhas seleções. Então, com certeza, seja a partir dos repertórios ou nos aspectos sensíveis e/ou artísticos, as experiências pessoais e coletivas sempre guiaram meu instinto sonoro. Minhas amizades sempre foram pessoas com personalidades bem musicais, e em cada época da vida reparo em como essas conexões e partidas foram guiando também minhas preferências. Acredito, também, que meu trabalho começou a se concretizar ao observar aglomerados, trocas, as maneiras como o som reativa o corpo e quais sons em quais corpos reativam; músicas que se tornam marcadores de momentos, encontros, rompimentos, que mesmo fugindo das referências que normalmente absorvo, contém a poética e a autenticidade que busco.

Você coloca títulos nos sets?

No começo eu tinha mais costume de nomear as mixtapes. O meu set mais antigo ainda disponível online se chama “Sinfonia”, palavra que criei a partir da junção de sinfonia e euforia. Que, às vezes, para mim é disforia. Foi meu primeiro trabalho com uma construção de set mais identitária. Mas fui perdendo um pouco disso ao perceber que o evento no qual era chamada tocar se tornava um marcador forte daquela performance. Então normalmente utilizo o nome da plataforma ou festividade que apresentei aquele específico set como título. Mas sinto que isso vai ser retomado agora no processo com a produção musical.

Além de som e musicalidade, como você expande os processos sensíveis?

Minha relação com o sensível sempre teve um peso existencial, desde sempre. E nesses processos de reconhecimento da minha própria identidade isso sempre estava em jogo: me abrir, expressar, explorar, contrair, relaxar, todas as sensibilidades que podiam me dar respostas ou mais questionamentos. Tenho uma relação um tanto que ansiosa com tudo isso. Mas sempre me estimularam, não consigo nem datar a partir de quando. Ainda percebo que sinto som a partir da resposta do corpo, mesmo tendo emancipado uma pesquisa da outra. Então, a performance foi a prática mais expansiva que trabalhei minhas sensibilidades, mas há um bom tempo sinto um processo de esvaziamento.

Quando comecei a competir por um lugar no mercado e estudar as práticas que

podiam movimentar meu trabalho, parece que fui sendo sugada criativamente pela carga energética que eu perdia ao ir enxergando esses vícios mercadológicos racistas e transfóbicos. Enxerguei minha identidade sendo capitalizada e a sua representação sendo, às vezes, a única moeda de troca dentre esse mercado que não quer saber dos nossos trabalhos, e sim dos buracos curatoriais que podemos tampar para tornar um projeto incluso. Isso tudo foi ficando cada vez mais nítido e a prática, muitas vezes falha, de “hackear” esses espaços me parecia o melhor caminho. Mas, hoje, nem sei mais. Ocupar espaços não quer dizer retomá-los.

O que você deseja promover no corpo, teu e das coletividades, quando toca?

Eu desejo promover resgates. Acordar o corpo através da mente. Pensar e dançar. Ansiar pelo que vem sem deixar de sentir o agora. Aglomerar. Transportar para um lugar que não é palpável, mas existe no momento em que se sente. Descobrir movimentos. Construir memória através do imprevisível, trazer memórias imprevisíveis. Gritar quando houver silêncio e calar quando houver recado. Entrega sem desatenção. Uma experiência estética auditiva através de referências que tangem o meu corpo. A mim, eu quero promover boas infraestruturas para poder performar. A performance é resultado do momento, a pesquisa são as possibilidades refém dos contextos.

Quais os tipos de espaços preferidos para tocar? Internos, externos?

Com certeza a rua!

Qual a noção de comunidade que você quer experienciar quando compartilha os sets com as pessoas?

Uma comunidade diversa, atenta, que se conecta mas também entende seus espaços. Ainda sinto uma necessidade de me ver representada quando olho pra pista, mesmo entendendo, hoje, a representatividade como uma grande tentativa capital falha, quando vejo pretos e dissidentes na minha pista, minha mente diz: é isso! Uma experiência afetiva é sempre muito bom, e esse *feeling* independe de socialização, e, sim, de um lugar que promove segurança aos corpos presentes e possibilita a apreciação de nossos trabalhos. Tem pessoas que só querem esquecer da sua semana, outras que estão no front para não perder um segundo de cada set, outras que estão mais deslocadas mas querem sentir aquela experiência. Eu quero conseguir tocar um pouco cada uma, cada um do seu jeito e em momentos da minha pesquisa que também farão sentido a elas. Saudades dessas sensações, escrevo tentando não falar no passado pensando no futuro.

About Tongues and Melodies

Ola Elhassan | Karthoum (Sudan) based in London (UK)



Ola Elhassan em sessão de Jazz em Brixton, 2019.

Hi Ana Lira,

Please find the requested information below.

- a small description of how did you thought about tongues and melodies as your tittle and how this tittle also talks about your experiences in migration, as this is the basis of the book.

Sometimes all we can do is frame our past selves in loss. In the absences of what would have completed us, filled and fed our spirit enough, so we could name them.

Others we choose to change our frame, reminisce instead on our adjacency to melodies, and actively seeking them by comparing the urgency in قشع with the equally powerful and somehow delicate in **love** with the curliness of **elsker**.

And from within that specific picture, that phone call where you asked me to name

the book for the first time, tongues and melodies emerged. Your response being “why tongues? because in my language, tongue and language are the same word” confirmed that it was the correct name.

And that, is what connects us, since the day we met during your residency away from Brazil to photographing a live jam in a record shop in Brixton.

- a small description of your relation with arabic language, as you decided to write most of your poems in english.

As to why chose not to write in Arabic, I do and I did. Just not as much as in Danish, and again for English. The simple reason is that I have more English in my vocabulary, and less confidence or comfort in speaking the others. I think my poems and the history of my family’s migrations explain why.

Please let me know if all this is ok.

Thanks and kind regards,

Ola



O ATO DE ESCRITA E CRIAÇÃO EM CAIO FERNANDO ABREU

Dhemersson Warly Santos Costa
Maria dos Remédios de Brito

I

Não tem demônio nenhum se interpondo entre você e a máquina. O que tem é a questão de honestidade básica. Essa perguntinha: você quer mesmo escrever?
Caio Fernando Abreu (2015)

O ato de olhar pela fechadura do quarto, viajar por muitos países, pela literatura de Clarice Lispector, pelos poemas de Carlos Drummond, pelas melodias de Chico Buarque, entre tantos outros encontros, permitiu ao jovem gaúcho Caio Fernando Abreu, o Caio F. (como assim ele gostava de assinar suas obras), ficcionar as tramas da vida privada, os desejos velados, os segredos profanos, as angústias do homem urbano, a solidão e a busca incessante pelo outro.

Caio F. transitou por diversos gêneros literários: romances, novelas, crônicas, peças de teatro..., mas, com os contos, o autor ganhou fama e reconhecimento, além de diversos prêmios literários. Muitos dos seus contos foram destinados à retratação das relações homoafetivas e a situação de violência à qual estavam expostos em uma sociedade conservadora, regida por um governo autoritário que utilizava das forças militares como forma de disciplina dos corpos, das normas, da moral e da civilidade (BARBOSA, 2008, p. 103).

Sobre a vida desse inspirador autor, podemos narrar brevemente: nasceu na década de 1948 em Santiago do Boqueirão, uma cidade do interior do Rio Grande do Sul; estudou Letras e Artes Cênicas; foi escritor, jornalista e dramaturgo atuando nos principais jornais da época; viveu o auge da ditadura militar no Brasil, assumiu-se publicamente gay e, posteriormente, ser portador do vírus HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana); optou por um estilo de vida errante que não se enquadrava nos padrões, tornando-o um alvo para os militares, por essa razão buscou exílio na Europa, um estrangeiro não só no velho continente, mas em seu

próprio país. Nesse mesmo período, houve uma intensa produção literária que, posteriormente, veio a ser premiada pela União Brasileira de Escritores (1968) e que, por duas vezes (1984 e 1989), foi vencedora do prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Sua morte prematura, em 1996, resultado do grave estado de saúde em que se encontrava por conta da Aids (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), não deu lugar ao esquecimento para o mundo acadêmico, pelo contrário, suscitou a uma redescoberta do autor, ganhando cada vez mais novos leitores e estudiosos do campo das letras, instigados pela riqueza de sua literatura (ABREU, 2015, p. 7).

Pode-se perguntar que forças mobilizam Caio Fernando Abreu em seu processo criador? Poderia dizer que são as interdições. As interdições causam feridas nos corpos. As proibições, as regras e o julgamento deixam a vida triste. As interdições do outro sobre o corpo, sobre a sexualidade e os desejos abrem fendas corporais, dores. As interdições acompanham o corpo desde o primeiro fôlego de vida, desde os mais singelos gestos cotidianos há uma proibição, um modo de ser, ver e sentir a vida. Interdições gestadas pela família, pelos professores, pelos colegas, pelos pastores, por si mesmo. De interdição em interdição, de ferida em ferida, de regra em regra o corpo vai perdendo suas potências, tornando-se doente, demasiado melancólico.

Feridas, interdições e encontros vão compondo um mapa da escrita vida em Caio Fernando Abreu. O regime ditatorial, o conservadorismo de uma nação, o exercício de uma sexualidade dissonante para a sociedade e a experiência de viver com o HIV são algumas das feridas que são abertas em seu corpo dilacerado, com isso uma escrita vital vai surgindo e rasgando o corpo. Mas não é sobre um grande e gordo “EU” que Caio Abreu escreve, também não é tecido e suas memórias, nem enredado nas suas neuroses, embora o seu corpo cansado seja o canal de vazamento dessa escrita vital.

Se as memórias e as lembranças se configuram como um território na escrita de Caio Fernando Abreu, o autor não deixa de abandoná-lo, escavando outros mundos, outros territórios, habitando outras dimensões existenciais. É sobre um bando, uma multidão de outros corpos demasiadamente feridos que a escrita de Caio Fernando de Abreu se trata.

Assim, o ensaio vem argumentar que o ato de escrita e criação em Caio Fernando Abreu passa pela experimentação com a vida na medida em que toca nas questões sensíveis, como uma espécie de canal de vazamento ou mesmo um grito daquilo que o corpo sente.

Caio Fernando Abreu trata de um povo ainda por vi, um bando de corpos, modos de vida dissonantes que experimentam sua sexualidade por vias singulares e rejeitam as convenções sociais de uma época, de uma cultura.

O ensaio mobiliza um gesto interpretativo que vem acompanhado de interseções com Filosofia da Diferença de Gilles Deleuze por entender que o autor, assim como Caio Fernando Abreu, movimenta uma escrita como experiência vital ligada aos gestos mínimos, ao trabalho com as minoridades. A escrita como um caso de encontro com a vida que passa pela experimentação de si e do/no outro.

III

Conhecer um pouco da vida de Caio Fernando Abreu nos ajuda a entender as linhas que tecem a sua obra, na medida em que ficção e vida, o real e o imaginário, não são posições antagônicas ou pólos distintos, ao contrário, são fronteiras diluídas, um artifício mobilizado pelo autor para criar modos de vidas (im)possíveis, diante de todo um contexto de repressão e autoritarismo vivenciado em seu corpo. Com isso, é possível dizer que não é uma questão de real ou ficção na obra literária de Caio Fernando Abreu, sua escrita parece querer dizer, ou mesmo gritar, aquilo que é indizível.

O literário e o vivido são faces de uma mesma moeda que atravessa toda a literatura de Caio Fernando Abreu, uma íntima relação na “composição de uma escrita que parece ser mais que literária, sobrepujando essa condição para assumir outra, a de escrita ora biográfica, ora ficcional, capaz de estetizar muitas vidas” (LOURENÇO, 2013, p. 165).

Episódios da vida do autor foram inspirações para a sua produção literária. O movimento de olhar para si, para suas memórias, fazia parte do seu processo criativo. Caio e suas “criaturas” experimentavam uma espécie de devir¹, Caio devém o texto literário, tornando o “real” um material primordial para sua ficção, afinal, a literatura não é somente uma mera ficção, criação de personalidades imaginárias/inumanas/inanimadas ou de lugares fictícios, esses elementos funcionam para o autor como um meio que não tem uma finalidade objetiva para quem os escreve, pois “Escrever não tem o seu fim em si mesmo, precisamente porque a vida não é qualquer coisa de pessoal. Ou antes, a finalidade de escrever é levar a vida ao estado de um poder não pessoal” (DELEUZE, 2011, p. 61). Os episódios da vida do autor são aberturas para sua linguagem, suas palavras, é um solo de onde Caio Fernando parte, mas que é reconduzido no processo. Caio vai entrando em um devir da escrita. Suas palavras vão dando conta de blocos de sensações disparados em seu corpo, ao mesmo tempo em que o seu corpo vai sendo deformado pela escrita e criando com isso um corpo da escrita por meio de seus personagens.

Não existe uma literatura que seja “caso de imaginação”, uma mera produção

1 O conceito “devir” que originalmente vem do francês *devenir*, que, em livre tradução, significa tornar-se, nada tem de metafórico, não se trata de atingir uma forma, mas de escapar de uma forma dominante, fissurar os códigos disciplinadores, criar para si linhas de fugas inventivas. Uma apresentação mais profunda do conceito é tomada ao longo do bloco 3.

imagética da vida. A literatura é a própria vida, não no sentido de “impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida” (DELEUZE, 2011, p. 11) ou mesmo de recontar a vida a partir do imaginário, pelo contrário, a literatura cria vidas possíveis, passagens de vidas, devir, pois a escrita é “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2011, p. 11). Sendo um caso de criação efetiva. Os personagens literários de Caio Fernando Abreu remetem a um corpo minoritário que existem na escrita, não é o corpo de Caio que está sendo gestado, mas um corpo coletivo, aberrante, dissonante, um corpo indigesto.

Caio Fernando Abreu, ao falar do processo de escrita de *Morangos Mofados* (2015), parece fazer da sua literatura um monstro sem forma, sem finalidade alguma, pois, para o autor, escrever é um caso de liberação das experiências passadas que ainda não viveu. Caio F. escreve sobre as memórias de um futuro que não é seu. Escreve porque é uma necessidade do seu corpo.

Isolando as cobranças, você continua querendo? Então vai, remexe fundo, como diz o poeta Gaúcho, Gabriel de Britto Velho. “apaga o cigarro no peito/ diz pra ti que não gostas de ouvir/ diz tudo”. Isso é escrever. Tirar sangue com as unhas. E não importa a forma, não importa a “função social”, nem nada, não importa que, a princípio seja apenas uma espécie de auto-exorcismo (sic). Mas tem que sangrar abundantemente. Você está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É uma solidão assustadora. A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da autoanulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida (ABREU, 2015, p. 216).

A literatura é um “processo, ou seja, uma passagem pela vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p. 11), tais passagens não são retratos de acontecimentos vividos, memórias, recordações ou meras concepções pessoais do escritor modeladas em um “estilo literário”, mas “visões ou sensações de uma vida já não pessoal, poderes de uma vida impessoal ou de uma possibilidade existencial distinta dos estados vividos, de cada vez a experiência de uma outridade” (DIAS, 2007, p. 278).

IV

A vida que passa pela literatura de Caio Fernando Abreu não é para dar voz as suas memórias, mas para criar a possibilidade do novo. Se, por vezes, Caio F. buscava na memória experiências para diluir na ficção, quando não elas não existiam, fazia isso com intuito de encontrar um modo de ser ator do seu próprio

texto literário, “fazia parte de seu processo criativo encarnar os personagens antes de escrevê-los” (FORSTER, 2015, p. 34).

Em uma entrevista concedida ao jornal “O Estado de S. Paulo” em 1988, Caio narra: “eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva [...]. É uma coisa para completar esse vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente” (FORSTER, 2015, p. 25). Essa linha tênue entre vida e obra faz com que Caio Fernando Abreu seja considerado um escritor autoficcional², não o percebemos assim, se tem uma autobiografia em sua obra, essa autobiografia passa pela multidão, pelo coletivo, como se a escrita pudesse revelar um povo outro. Caio passeia por suas tatuagens vitais somente para abrir caminhos, não tem a intenção de criar personagens representativos, ao contrário, essas vidas nascidas em sua linguagem e palavras são presenças

A relação entre vida e obra na literatura de Caio Fernando Abreu é observada por vários estudiosos do campo da literatura (FORSTER, 2015; LOURENÇO, 2013; BARBOSA, 2008; PEN, 2006). Caio F. reconhece essa marca em produções literárias: “não escrevo senão sobre o que conheço profundamente” (ABREU, 2006, p. 277), contudo trata de deixar claro que é sempre um estrangeiro, um viajante na sua própria escrita. Ao falar sobre o processo de criação da obra: “Os dragões não conhecem o paraíso” - “eu parti da experiência do que realmente vivi e fui distorcendo as situações, manipulando personagens. Este talvez seja o menos pessoal de todos os meus livros” (ABREU, 2006, p. 259) - Caio revela um pouco do seu estilo, seu procedimento para desaparecer do texto, deixar de ser um sujeito de onde todas as narrativas, os personagens e os acontecimentos partem e retornam para tornar-se fragmentos, micropartículas.

A escrita escapa do sujeito, não depende dele. Deleuze e Guattari, em *O que é filosofia?* (2010), explicam que toda obra é emancipada do sujeito, sua condição de existência é justamente permanecer viva fora do seu criador, dele o que permanece na obra é uma espécie de bloco de sensações, isto é, um emaranhado de afetos que o autor experimentou, mas que já ultrapassou a instância do sujeito. O escritor deseja a dissolução de si mesmo, como exemplifica Deleuze (2011, p. 55) ao falar sobre o ato de criação dos personagens de Tomas Hardy:

As personagens nele não são pessoas ou sujeitos, são coleções de sensações intensivas, cada uma é uma coleção dessas, um pacote, um bloco de sensações variáveis. Há um curioso respeito pelo indivíduo, um respeito extraordinário: não porque ele se apreenda a si mesmo como uma pessoa, e seja reconhecido como uma pessoa (...), pelo contrário, porque ele se vive e porque vive os outros como outras tantas “possibilidades únicas” - a possibilidade única que tal ou tal combinação tenha sido produzida. Individuação sem sujeito. E estes pacotes

2 Existe todo um debate em torno da divergência entre a questão da literatura autoficcional e autobiográfica. Não é nossa intenção pormenorizar essas questões. O importante é ter em vista que a literatura autoficcional mistura passagens da vida do autor com a ficção.

de sensações vivas, estas coleções ou combinações, fogem por linhas de acaso ou de azar, aí onde se fazem os seus encontros, se necessário os seus maus encontros, que vão até à morte, até ao homicídio (...).

No processo criativo da obra *Morangos Mofados* (2015), Caio Fernando Abreu coloca em perspectiva a independência dos personagens literários do seu “EU” autor:

Fiquei completamente cego enquanto escrevia, a personagem [...] tomou freio nos dentes e se recusou a morrer ou a enlouquecer no fim. Tem um fim lindo, positivo, alegre. Eu fiquei besta. O fim se meteu no texto e não admitiu que eu interferisse. Tão estranho. Às vezes penso que, quando escrevo, sou apenas um canal transmissor, digamos assim, entre duas coisas totalmente alheias a mim, não sei se você entende (ABREU, 2015, p. 219).

Os personagens literários se aproximam da personalidade de Caio Fernando Abreu, observa Marcelo Pen no prefácio do livro *Caio 3D – o essencial da década de 1990*, destacando que os personagens criados pelo autor o destroem para viver na e pela escrita: “Caio imiscui-se em suas criaturas, a ponto de podermos dizer que o único personagem que ele jamais criou foi ele mesmo” (PEN, 2006, p. 10). Ele na dissipação de si, ele em multiplicidade, que já não é um “eu”.

A literatura não está fundada em um escritor eucêntrico, sua língua é a do povo, as vozes que ecoam são de uma multidão, pois “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 2011, p. 13), ao contrário, a escrita é uma espécie de delírio da língua, arrastada para “fora dos sulcos costumeiros” (DELEUZE, 2011, P. 11) para, quem sabe, produzir blocos de sensibilidades singulares para além das projeções individuais.

Nesse sentido, a literatura não se encerra na memória do escritor e suas experiências vividas, nos encontros, nos amores..., a literatura está para além das fronteiras do escritor, do vivido e vivível, por isso que escrever é sempre um caso de devir, uma pintura inacabada, uma passagem pela vida, pois “o que se narra é um fluxo, o que se escreve é uma intensidade, não há como oferecer uma forma pura para o que é vida” (BRITO, 2015, p. 269).

Para Deleuze (2011, p. 13) o escritor é aquele que inventa uma vida por vias singulares. O ato de escrever é um caso de encontro com a vida que passa pela experimentação de si e do/no outro, um movimento de variação contínua, é por isso que o escritor:

Como sujeito de enunciação, é antes de mais nada um espírito: ora se identifica com as suas personagens, ou faz com que nos identifiquemos com elas, ou com a ideia de que são portadoras; ora, pelo contrário, introduz uma distância que

lhe permite a ele e nos permite a nós observar, criticar, prolongar (...) O autor cria um mundo, mas não existe um mundo à nossa espera para ser criado. Nem identificação, nem distância, nem proximidade nem afastamento, porque, em todos os casos, é-se levado a falar por, ou no lugar de... Ora pelo contrário, é necessário falar *com*, escrever *com*. Com o mundo, com uma porção de mundo, com pessoas (DELEUZE, 2011, p. 70).

Nessa esteira, elementos ficcionais – símbolos, figuras de linguagem, componentes oníricos e fantásticos, seres inumados – são incorporados ao vivido pelo autor, diluídos no texto, revelando toda a potência criadora dos seus escritos, colocando em perspectiva uma relação entre vida e obra, que se dá por uma questão de trabalho estético da linguagem, como explica Forster (2015, p. 34):

Portanto, se a intersecção entre vida e obra presente na literatura de ambos os escritores só se efetua através de um trabalho estético com a linguagem, por meio do qual as características dos personagens que se assemelham a dos escritores e os dados biográficos que podem ser encontrados em seus textos só aparecem em suas produções como ficção e recriação, caberia perguntar: por que mencionar essa imbricação, além do fato de ela ser marca constante na literatura de ambos os escritores escolhidos para esta pesquisa? Em primeiro lugar, porque a partir da diluição das fronteiras entre o vivido e o contado, compreendemos que é frente aos contextos repressivos vivenciados por esses escritores, atualizados constantemente em seus textos, que suas obras se constroem.

Questões voltadas à homossexualidade, à violência, ao HIV, à ditadura militar são constantemente tematizadas na obra desse autor, desvelando uma contextualização histórica na sua ficção³. Porém, é equivocado interpretar seus procedimentos de escrita como uma mera tentativa de representação do real, uma forma de retratar uma época, uma denúncia, uma sociedade e suas particularidades, mas, antes de tudo, é uma potência de transposição em direção a algo novo. Os recursos estéticos da linguagem escavam tocas, saídas por onde vaza uma escrita vital, elas dão passagem para o desconhecido, um território fértil onde se inventa uma vida outra, muitas vezes dissonante, marginal (LOURENÇO, 2013, p. 120).

Modos de vidas errantes, marginalizados, transgressores de uma ordem moral, são constantemente tematizados em seus escritos. Homossexuais, drogados,

3 A literatura de Caio Fernando Abreu, por vezes, é considerada pela crítica como uma literatura autoficcional, cujo fundamento é baseado na comparação entre documentos de ordem pessoal do autor, por exemplo, cartas, entrevistas, depoimentos, e os seus escritos ficcionais. Na leitura aproximada desses dois documentos de natureza distinta, do vivido e do literário, é possível encontrar ressonâncias como: informações biográficas, visões de mundo, conhecimentos específicos – a astrologia, uma constante na sua literatura, é um exemplo disso – experiências, o contexto sócio-histórico muito bem demarcado e cidades ou países por onde passou que sempre ambientavam suas narrativas. Por essa mesma lógica caminham os personagens, isto é, “no seu modo de agir e de sentir, em seus planos e anseios. São traços que o leitor pode associar ao próprio Caio, conforme o retrato que extrai de crônicas, entrevistas e da correspondência” (ABREU, 2006, p. 10).

travestis, prostitutas. Um povo excluído, uma raça oprimida. Transitam pelos seus escritos, ora pelas bordas, ora no centro da narrativa. Quando questionado, em uma entrevista concedida ao jornal “O Estado de São Paulo” (1962), sobre as influências na criação das suas “criaturas” aberrantes, Caio revela:

Da vida. Sempre fui muito atrevido e curioso. Fui me metendo nas barras mais pesadas que se possa imaginar, até acabar me marginalizando na Europa. Sou o meu próprio personagem. A tua vida é um romance, que você está escrevendo ou um filme, que você está dirigindo. Nada é muito sério. Tudo é artifício. Há momentos em que você pode ser bandido, mocinho ou anjo burguês. Eu sempre tive uma grande atração pela marginalidade ou pela literatura feita pelos marginais. Sejam marginais eróticos como Genet ou marginais psicológicos como Artaud. Ou marginais espirituais como Virginia Woolf, que sempre me encantou muito⁴.

Os personagens exploram outras possibilidades de existência através da experiência, da experimentação, da alteridade, da solidão, dos encontros.... Em suas trajetórias, tudo é passagem, aliança de forças que intensificam a vida. É certo que passa pela escrita do autor uma linha de vida, uma força motriz “para desgarrar a vida de tudo o que a oprime e a enjaula, do que a sufoca, molar e molecularmente” (FORSTER, 2015, p. 34), todavia, essa linha não é tracejada pela vida particular desse autor, ainda que por ela percorra.

V

Passa pela escrita de Caio Fernando Abreu um exercício de fuga, constante movimento, uma luta diária contra as codificações fixas ou, ao modo de Espinosa, contra as paixões tristes, aquelas que enveredam o corpo para o seu declínio, para a escravidão de um corpo sem vida. Essa batalha que o escritor trava todos os dias, em prol de um corpo vivo, não é uma tarefa fácil, é doloroso desvencilhar-se dos estratos sociais.

Caio Fernando Abreu conta que escrever é “Tirar sangue com as unhas...” “Mas tem que sangrar abundantemente. Você está com medo dessa entrega? Porque dói, dói, dói. É uma solidão assustadora...” “A única recompensa é aquilo que Laing diz que é a única coisa que pode nos salvar da loucura, do suicídio, da autoanulação: um sentimento de glória interior. Essa expressão é fundamental na minha vida” (ABREU, 2015, p. 216).

4 A entrevista pode ser encontrada no link: http://www.germinaliteratura.com.br/2011/pcruzadas-caiofernandoabreu_mar11.htm.

Em outra passagem o autor narra: “eu escrevo por uma espécie de deficiência de viver a vida real, objetiva [...]. É uma coisa para completar esse vácuo entre a coisa vivida e a observada. Escrever me dá a sensação de que eu vivo intensamente”. Com Caio Fernando Abreu, o ato de escrita e criação é um modo de vida. Escrever é um mergulho no mar profundo, onde o autor nada contra a corrente, chocando-se com as ondas, afinal é na violência do encontro entre corpo e signos que o pensamento dá a pensar: “A escrita, é uma violência, um rapto; é uma metamorfose dolorosa do corpo que contém uma soma de espiritualidade violenta e suscita uma aparente desordem extraordinária” (LINS, 2002, p. 67).

O ato de escrita é um encontro com a vida que passa pela experimentação de si e do/no outro, um movimento de variação contínua, um exercício de tornar-se outra coisa. Por isso, dirá Deleuze (2011, p. 11), que “Escrever é um caso de devir”, uma pintura inacabada, uma passagem pela vida, um processo. Esse autor invoca a criança, a mulher, o animal, os grupos minoritários, pois escrever é entrar em zonas de vizinhanças com aquilo que foge aos grandes blocos molares: *homem-adulto-heterossexual*. Uma escrita-devir passa pela resistência à forma homem e suas classificações dicotômicas, libertando o corpo para criar outra prática de vida, ainda que nas palavras, o corpo do autor, que experimenta uma escrita-devir, torna-se uma dobra, inventando outros modos de existência, uma vida mais intensa.

O escritor atravessa um deserto, uma zona. Escrever é um exercício de resistência e desmontagem do corpo orgânico, do rosto, do nome, das clausuras, das palavras... Exercício que somente será possível por meio de uma função fabuladora.

VI

Para Deleuze (2011, p. 14), “não há literatura sem fabulação”. Fabular é criar linhas de fugas inventivas para não se deixar cair na doce sedução da narrativa de si, engendrada no pensamento da representação e da significação, a “fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um Eu. Ela atinge, sobretudo, essas visões, eleva-se até esses devires ou potências” (DELEUZE, 2011, p. 14), pois fabular é um ato de criação em aliança com devir daquilo que ainda não existe e, por essa razão, ainda pode ser inventado e/ou reinventado.

O elemento da fabulação é a invenção de um povo ainda por vir (BOGUE, 2011, p. 272). Esse “ainda” não quer remeter a uma falta, uma ausência ou incompletude, antes, trata-se de uma potência, uma força para produzir outra coisa, um processo de criação contínua do novo, de um povo que está em movimento, pronto para abandonar o território. A função fabuladora da literatura perpassa pelo mergulho

no mar profundo, onde tudo é devir e invenção e que, para criar, é preciso nadar contra a corrente, chocar-se com as ondas, pois somente, e somente, no caos que o pensamento alcança potência criativa.

A fabulação coloca em perspectiva um povo sem imagem, sem rosto moral, um bando que nega os modelos identitários. Um povo nômade sempre em deslocamento, em favor de uma vida livre de clausuras, ou seja, o novo como força de resistência, onde a vida transborda de cores, perfumes, desejos, afetos. Um bando que atravessa o deserto e nele, onde nada existe, a vida floresce em multiplicidades, libertando a vida dos lugares que nos aprisiona.

Quando Caio Fernando Abreu narra os encontros amorosos entre personagens, não é contar suas próprias lembranças, seus desejos. Busca-se, antes de tudo, afirmar uma multiplicidade de vida que está para além do que está posto como norma. Caio quer inventar a si mesmo, mas também um povo, um bando. A vida se dá nos contos desse inspirador autor na ordem do heterogêneo, cortes de fluxos, intensidades, forças que os arrastam, forças que nem mesmo seus personagens entendem, e nem assim o querem, não há uma intenção de interpretar, mas experimentar.

O que é instigante nos seus personagens literários é a capacidade de traição às normas, às identidades e às palavras, sua potência para afirmar um povo que falta, produzindo personagens que não têm compromisso com a verdade, com a boa moral, mas, com a fabulação de mundos outros, corpos outros, vidas outras. Personagens que são verdadeiros nômades e fazem da resistência e da criação um modo de conduzir a vida, criando novas chances existenciais, vidas (im)possíveis.

De caminhos fluidos, da gagueira na língua e na fala fragmentada, de um ainda povo por vir, do não-dito e das imprecisões, de resíduos e das bordas, emerge a literatura de Caio Fernando Abreu. Uma escrita de múltiplas entradas e muitos becos, inclusive sem saída, que busca a experimentação de si, ainda que seja no outro. O funcionamento dessa escrita vital é sempre um corte, um fluxo. Uma paixão pelas palavras, mas que há também um desejo de esvaziá-las das suas significações, processando toda uma lógica do sentido em sua literatura.

A literatura de Caio Fernando Abreu é, assim, um encontro alegre, sem deixar de ser desconfortável, um encontro que movimenta o pensamento, arrasta o leitor para o deserto, caminhar pelas dunas, pela areia, sem limites marcados pelo horizonte, um ponto de partida ou uma linha de chegada. Sem mais, resta-nos o convite à leitura desta inspiradora literatura. Ler, experimentar, criar, resistir. Este é o caloroso convite de Caio Fernando Abreu. Declaremos, pois, grito de guerra a todas as verdades acabadas, às universalidades, criando linhas de fuga, pois a literatura desse escritor percorre a superfície da pele, deixando saltar todos os ruídos da dor, na tentativa de escavar outros modos de vida, outras formas de ler e ver o mundo.

Referências Bibliográficas

- ABREU, C. F. *Morangos mofados*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- BARBOSA, N. L. *Infinitamente pessoal: a autoficção de Caio Fernando Abreu, 'O biógrafo da emoção'*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada.
- BOGUE, R. *Por uma teoria deleuziana da fabulação*. In: AMORIN, Antônio Carlos; MARQUES, Davina; DIAS, Suzana O. (Orgs.). *Conexões: Deleuze e Vida e Fabulações e...* Brasília: CNPq, 2011.
- BRITO, M. R. *Entre as linhas da educação e da diferença*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2015.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIAS, S. "Partir, evadir-se, traçar uma linha": Deleuze e a literatura. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 30, n. 62, p. 277-285, maio/ago., 2007.
- FORSTER, G. *Devir-revolucionário nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas: traçados de um encontro (por vir)*. 2015. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria.
- LINS, D. *A metafísica da carne: que pode um corpo*. In: LINS, D; GADELHA, S. (Org). *Nietzsche e Deleuze: que pode um corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- LOURENÇO, C. M. *A experiência do conto em Caio Fernando Abreu*. Tese Doutorado. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura.
- PEN, M. *Quem tem medo de Caio F.?* In: ABREU, C. F. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006..



SOBRE A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO EM DIÁLOGO COM A VIDA Ou pela existência negra materna como método de escrita sobre um cinema antirracista

Maíra Zenun



Figura 1 – AUTORRETRATO. Ouagadougou, Burkina Faso, em fevereiro de 2017.
Fonte: Fotografia de Maíra Zenun.

No princípio, começa tudo

Uma vez ouvi dizer que o trabalho doutoral e a maternidade são atividades incompatíveis. Noutra, que o corpo “mulato” não nasceu para trabalhar o tálamo. Não crendo nisto, nem sendo mula, muitas mulheres, como eu, como tantas, pretas amarelas e marrons retintas, foram à luta e fizeram suas teses, realizaram suas pesquisas, foram em busca de suas próprias jornadas. Muitas mulheres pariram e adotaram, foram mães e companheiras amantíssimas, foram mães sozinhas, madrastas, madrinhas e guerreiras, e escreveram, e lutaram, e trabalharam muito, realizaram seus filmes, a despeito de uns tantos misóginos e machistas, racistas – farinha mixa, michinha, de um mesmo saco. Por isso, e por mais, por conta desta capacidade, tão poderosa e específica, de dar vida e de dar à vida, de ser materna, eu escrevi e escrevo na forma como aqui apresento o meu verbo: sendo isso, um relato, de parte da minha jornada de doutorado. Graças a essa força feminina negra¹ que há em mim, que há em tantas, tantas outras, muitas delas, companheiras, admiráveis e resolutas, que o conhecimento jamais ficará estático. Porque temos muito o que dizer, muito com o que contribuir. Isso é fato: não podemos mais ignorar.

Digo isso porque apresento aqui algo distinto, que pode ser encarado como um artigo, mas, também como um ensaio, e mesmo como um poema (ou delírio). Tudo, mesmo, ao mesmo tempo agora. E de maneira irrevogável. Mesmo que digam o contrário. É que em mim, já tudo, ou quase tudo, é possível, e assim o faço: um tipo de escrita que, em diálogo com a minha própria vida – de mulher negra imigrante mãe artista, pesquisadora e produtora de poesias, muitas delas em imagens – resulta. E existe. Afinal, existir em textos como esse, significa fazer o possível a partir de um rastro. Já que foram/são muitos os incidentes, os buracos, os estalos de criatividade e os acontecimentos que definem essa uma, pessoa minha, que vive em/de pesquisa(ar), mas que é também um alguém que pariu, e que está em um processo inteiro de amamentação e de maternar. A verdade é que, desde muito, faz é tempo, que de todos esses abalos sísmicos, eu faço suco, transformo em método. Em arte. Porque tudo está, mesmo que fora do lugar, em função, em respeito, em decorrência: alarmado. Mesmo porque, apesar de tudo, tenho eu escrito muito, mesmo que sob o estigma do cansaço, que me atrasa nos prazos, desalinha. Mas que também fortalece, empurra para frente... às vezes, para baixo.

Por isso, por nós, inicio esta conversa, sendo eu contraditória e desta forma tão metódica, para desde já demarcar o meu espaço: tudo o que acontece comigo está em diálogo com a forma como a minha vida acadêmica se desenrola, e vice e versa, e ao contrário. Tudo toca nas escolhas, nos métodos, nas teorias, nos trampos, nas quizilas e nas rupturas que faço. Nas desobediências. Que insisto.

1 Sem querer responder, definir, limitar, tantas lutas, tantos enfrentamentos, acredito que falar desta força que vejo, não significa calar ou anular outras. Falo a partir, e sei que disso vem junto um processo inteiro de registros, nomeações, generidades dessa, que é a minha, vagina (que nunca pariu, porque me impuseram uma cesárea), neste meu corpo marrom tinindo, marcado. Falo a partir, fmas nunca por outras, por outres, por todes.

Tanto que, posso dizer no auge do ponteiro que agora toca em 01:55 da madrugada, 02:25 da matina, 09:54 da manhã ainda: é que, além de tudo, também a prática do aleitamento materno transformou o meu pensamento e se fundiu, funil, enquanto técnica de disciplina, para a escrita de uma tese desenvolvida, de artigos publicados, poesias vomitadas, acarinhadas. Páginas e mais páginas que foram em branco, e hoje estão grafadas, foram suadas. Em tudo sobre o que (me) interesse e destaque: a vida interfere no fazer, no pensar, no redigir e no prato.

A verdade mesmo é que já não consigo mais pensar sobre qualquer produção acadêmica, ou poética, ou física ou estética, sem levar em conta o que se vive, em vida, a pessoa que trata, das análises, dos procedimentos. E dos laços. Sim, porque trago na pele muitos laços. Tudo é escolha. E é como assim o faço. Afinal, isso-tudo, tudo isso, representa a experiência de determinada existência: real, pessoal, intelectual. Afeta os fatos. E eu sei que, parece que, tudo é em muita redundância, como desculpa escassa. Mas, isto que eu faço não merece ser lido como “uma compilação de experiências pessoais, sem estilo acadêmico nato”. Isso, sim, é leitura de quem se recusa a olhar para o lado. Afinal, esta maneira-minha, esta forma-nossa, o tom e os traços, são também resultado. E em diálogo, vem e vão, e viram, também conhecimento e também dado.

É do meio, metade, que surge o inteiro

Eu estudo cinema. Parece até que desde sempre. Desde antes de ser gente: porque na academia não se é, enquanto diplomas no plural não houver. Contudo e entretanto, como busco argumentar ao longo deste texto, e também o fiz em minha tese de doutorado e em alguns outros artigos recentemente publicados, o cinema que eu pesquiso (e realizo) é, sobretudo, um tipo de produção que procura, em vários sentidos, corrigir o equívoco da *história única* – prática racista mencionada pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie, a respeito de sua própria história. Chimamanda adverte que, se ouvirmos apenas uma versão sobre a vida de alguém ou de algum país, corremos o sério risco de um erro crítico. Mas, não me equivoque, porque isso também é escolha tática². É que desde antes mesmo da defesa da tese, tenho pensado muito no cinema em processo, como um todo. Não haverá obra, se não houver platéia, produção e espetáculo. Ou seja, a questão que se coloca está tanto em sua forma, quanto em seu conteúdo, uma vez que filmes lidos dentro deste viés, **de anti contra**, procuram contar em imagens, outras realidades, outras cores, outros corpos e vivências, outras experiências por/sobre sociedades historicamente estigmatizadas e invisibilizadas pela lógica colonial ocidental capitalista total.

No caso do cinema bilhete comprado e sala-vazia, ou apinhada, escurecida,

2 Vídeo-palestra: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Publicada em 2009, como parte do acervo TED. Acesso em: 18 jan. 2019.

cada vez mais sufocado aos nichos do público economicamente capaz de consumi-lo, essa sua positiva particularidade, de poder servir como fonte/ferramenta de ensino e educação, por exemplo, não é algo que está disponível para qualquer pessoa, grupo ou instituição. Especialmente porque fazer cinema/imagem (saber pensar a partir, produzir, distribuir e exibir essa linguagem) pode ser uma empreitada caríssima e bastante complexa. E mais: saber fazê-lo requer saber dominar um tipo de conhecimento que somente se realiza com meios de produção e em coletivo. Requer um certo capital financeiro, capital cultural (e olha eu aqui sendo cativa), humano. Pensando que esta é uma arte feita por e em diferentes etapas, por diferentes tipos de profissionais, e que se realiza por completo diante de uma audiência que ao assisti-la, recebe decodifica interpreta aquele resultado apresentado. Logo, faz todo o sentido e é também muito importante consenti-la como sendo algo promovido por algum tipo de coletividade. Evidente que é possível fazer só, o que se entende em grupo. Mas, havendo tantas funções, tantas necessidades e faturas, bonito é ver a lista cheia. E aquela cambada de letras miúdas.

Ocorre que, assim como em outras esferas de produção de discurso e conhecimento, o campo do cinema ainda hoje se configura como um espaço excludente e reservado, em se tratando da circulação dessas mercadorias pelos grandes centros urbanos globalizados. No Brasil, que já foi o meu lugar de fala – atualmente vivo em Lisboa, Portugal –, a discussão acadêmica sobre o cinema negro (africano e afrodiaspórico) tem ganhado cada vez mais força com o passar dos anos, vide a quantidade de publicações (escritas e audiovisuais) a respeito, com as quais venho dialogando bastante ao longo do meu percurso. Que dirá os espaços de exibição e debate sobre essas obras, as clássicas e as contemporâneas. Contudo, novamente – e esta conversa é mesmo permeada de “poréns” –, a bem dizer da verdade, quando o tema é cinema, trata-se de um campo de atuação e consumação que é composto, basicamente, por dois grupos: a) produtores majoritariamente homens, brancos, moradores dos grandes centros urbanos e pertencentes às classes média e alta; b) consumidores majoritariamente homens, brancos, moradores dos grandes centros urbanos e pertencentes às classes média e alta.

É a partir dessa perspectiva que são criadas e recriadas as representações sociais de boa parte da produção cinematográfica que consegue circular mundialmente, nos circuitos comerciais. Ou seja, que possui incentivos fiscais (estatais e privados) e meios para divulgar e exibir a sua própria produção. Contudo, levar em consideração apenas esse circuito de cinema, do *global stream*, exclui do campo de análise sociológica aquilo que pode ser uma importante ferramenta para reflexão a respeito da autorrepresentação de formas outras, outras formas, nossas, como um cinema feito desde profissionais identitariamente ligadas às culturas negro-africanas contemporâneas. E sobre estar tudo ligado, todes ligades, um aparte rápido sobre como tudo está intrinsecamente relacionado: a minha intenção, desde antes da tese de doutorado, tem sido a de fazer da minha prosa grafada, e

cada vez mais, um ponto de fricção, intensamente crítico, rebelde e provocador sobre as estruturas sociais. Não à toa que escrevo sobre algo que faço: imagem e autorrepresentação.

Isto, por estar ciente de que todas as formas narrativas de comunicação – desde o cinema, o audiovisual, teatro, fotografia, desenho e a própria escrita, não importa a forma narrativa – são ferramentas políticas super potentes, de manutenção e/ou ruptura de determinados poderes. E que por esta mesma razão estão/são em permanente estado de transformação/mutação (muitas das vezes por conta, exatamente, da sua condição política). Toda língua é viva! Apesar das opressões e violências. A comunicação sempre foi, é e será um campo de batalhas e disputas. Nesse sentido, tenho feito a escolha por escrever as formas singulares e plurais em/com “E”/“ES”, negando a estrutura gramatical e linguística que assume o formato masculino como norma e/ou forma para designar “o todo”; algo que impõe a quem fala, e às mentes que codificam a(s) língua(s) assim falada(s), o entendimento de que “homem” é sinônimo de “humano”. O fato pelo qual faço isto, se deve por eu acreditar que as formas de escrita, e de fazer pesquisa, são também estratégias decoloniais de enfrentamento e revolta, ao modelo de poder do patriarcado, que (nos) tem imposto a sua razão sob às (nossas) estruturas de raciocínio, sociabilidade, sensibilidade e conversação.

É neste sentido que, na tese, eu sugiro o estudo e a análise de um evento-ritual chamado FESPACO – festival pan-africano de cinema e televisão de Ouagadougou – que, sob um primeiro olhar, cumpriria a função de receber um tipo de cinema da autorrepresentação, que acabaria por estabelecer certos elos entre diversas/diferentes culturas negras, que foram, ou melhor, que tem sido espalhadas ao redor do mundo contemporâneo, pelos grandes movimentos de deslocamento populacional, relacionados ao continente africano (GUERREIRO, 2010). Afinal, na forma como o apreendi e como tencionei demonstrar desde essas escritas, trata-se de um tipo que, apenas por (r)existir e (ainda) independente do formato, fez-se e faz-se (ainda), de forma política e engajada, por conseguir oferecer, ainda, e apesar de tudo (leia a tese!), novas (e) outras formas narrativas, de representação e de representatividade de corpos esteticamente atribuídos à África e suas populações – inclusive àquelas espalhadas pelas diásporas.

Estudo, portanto, um tipo de cinema-outra plural, feito da arte de tornar visível o que o cinema branco (que se autodefine universal) tem, por opção político-estratégica, sistematicamente invisibilizado e desumanizado, através da reiteração de interpretações racistas sobre sociedades colonizadas, em suas mentes, corpos e caminhadas. Cujas estética e performance narrativa se baseia e legitima a cultura ocidental moderna, e seu corpo (branco) ocidental moderno, produzido pelo projeto de colonização perpetrado pela cultura moderna, ocidental, e que também corresponde a uma situação histórico-geográfica, que também o foi historicamente

inventada e atribuída. Processo que envolve, inclusive, a produção de uma série de imagens em cinema, que foram produzidas na intenção de reforçar estereótipos: sobre o Sul e sobre o Norte, políticos; sobre o selvagem e o civilizado; sobre o negro e o branco; sobre o europeu e os outros. Isto tudo, na forma de leituras de mundo bastante representadas na cultura ocidental, na liturgia europeia, e mesmo no cinema branco de *Hollywood*, por exemplo, elaborado/produzido/distribuído/propagandeado na intenção de criar dissonâncias cognitivas, traumatismos afetivos e desfragmentação de empatias (FANON, 2008).

Quanto a isso, o psiquiatra martinicano Franz Fanon (1925-1961) já o disse, e eu aqui, humildemente repito: o racismo-colonialismo-capitalismo é extremo, porque funciona como um modo de ver e de viver (n)o mundo moderno; algo tão pleno, que se faz no processo de entendimento sobre a vida na Terra, e que nos afeta em tudo. Como, por exemplo, a respeito das ideias sobre quem é branco e quem não é, ou, indo ainda mais longe, sobre a própria noção de pessoa humana, que é/será construída/inventada, mantida e gerida de acordo. Neste sentido, o cinema como arma de transformação e de luta anti colonial faz, em si, todo o sentido. Uma vez que, enquanto essa arte-técnica específica, capaz de restituir memórias (THIONG'O, 2007), o cinema acaba por possuir essa interessante capacidade de fomentar outras formas-outras, em imagens discursivas e seus demais apetrechos estéticos, de romper com os paradigmas da colonização – que promoveu não apenas uma subordinação material de determinados povos em detrimento de outros, como também se criou no projeto de definir a maneira como as pessoas devem se expressar e se entender (também em imagens), diante do mundo moderno (FANON, 2008).

A esse formato de dominação, que diz respeito, sobretudo, à (tentativa de) forma(ta)ção social/cultural/psicológica dos sujeitos humanos, Fanon (2008) chamou de colonialismo epistemológico (ou dominação pelo conhecimento), porque intervém diretamente nos processos de produção de saberes, nas práticas e nas formas de socialização e de interpretação entre/sobre as coisas e pessoas. Sobre esta mesma questão, fanoniana, a escritora e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba afirma se tratar de um tipo de mecanismo de controle e de poder que, sobretudo em relação à produção de conhecimento, determina: 1) objetos; 2) teorias; e 3) métodos, sobre/para toda e qualquer forma de produção de conhecimento – entre os quais, eu ressalto o cinema. O que Grada Kilomba está (nos) dizendo, a respeito dessa forma de dominação cultural e epistêmica, é que “*não existem discursos neutros*” (KILOMBA, 2016, p. 7), uma vez que a epistemologia colonial, enquanto uma forma de aquisição de saber/poder, é também um tipo de conhecimento específico, que define: 1) como/quem pode/deve produzir conhecimento; e 2) quais conhecimentos podem/devem ser entendidos/definidos/defendidos como “*certos*” e/ou “*verdadeiros*” (KILOMBA, 2016).

Para escapar dessa ordem antinatural das coisas, portanto, é importante produzir “*novas configurações de conhecimento e de poder*” (KILOMBA, 2016, p.

8). Neste sentido, e levando em conta que a parte metodológica tem sido muito importante nesta minha análise iniciada no doutorado, de acordo com Fanon (2008), os métodos racionais coloniais (e toda a sua estrutura de pensamento sobre a vida, sobre o mundo humano e as pessoas) precisam, ou melhor, eles necessariamente devem se dissolver, desaparecer, já que aprisionam mais do que auxiliam, na aparição de um entendimento alargado frente às muitas realidades existentes; é necessário a esse autor que foi Fanon, à Grada Kilomba (e a mim, por suposto), que as fronteiras acadêmicas sejam, de fato, derrubadas, ou, no mínimo, de partida, provocadas, questionadas. Para tanto, a fim de tentar fugir dessa compartimentarização reconhecida por Fanon, que engessa e adocece os (nossos) corpos-outros, corpos-não-brancos, eu proponho a quem me lê, que esta seja uma jornada criativa diferente – porque eu mesma não consigo escapar a tudo o que me cerca e sigo, escorrego, desafino ou reincido, sempre –, levada a cabo a partir de uma escrita que, ao mesmo tempo em que é sociológica, ela também se/me permite ser imagética e poética, especialmente nas partes em que a escrevivência aflora – ou como quando achei que o que eu fazia era uma auto etnografia.

Como se, a forma com que eu escrevo estivesse em relação – e está – com quem eu sou (socialmente, historicamente, politicamente) e com as escolhas teórico-metodológicas que eu fiz (descompartimentadas) e(m) relação ao contexto que me abarca, durante este trabalho, durante a feitura da tese, desta carta e em todas as minhas formas-outras de produção criativa, desde que me tornei mãe, por exemplo – o aleitamento materno como método de escrita sobre cinema negro é questão estratégica, de sobrevivência. Minha condição material, minhas escolhas de tentar ser capaz de exercer o materno, de manter esses cuidados maternos com tranquilidade e abundância, e de incluir isso no meu processo criativo, fazem parte do desejo (sobre humano) de inserção e manutenção dessa escrita – porque toda vez, na madrugada, que ela chora e clama, pela mama, eu não sei, e nem consigo, negar, eu largo a escrita no meio e vou acalantar; eu respiro fundo, pra não me perder, e, ao voltar, há um enorme exercício interno que faço, de retomada do raciocínio, de sentido, mantido durante o aleitamento. Enfim, tudo é em relação e faz parte. Até mesmo as escolhas sobre o que estudar (o cinema anti racista anti colonial) e como o estudar (em diálogo e em meio à maternidade amamentando, à negritude do meu marrom americano): tudo é também parte do “fazer escolhas políticas” e romper – critérios, aliás, que eu espero estar conseguido cumprir e desenhar ao longo desses últimos atos da minha carreira acadêmico-poética.

De todo modo, é a partir daqui que eu retorno ao ponto sobre o método ser uma arma fundamental, na luta decolonial total. Como quando o cinema (técnica) pinta-se de negro (método); ou como quando um festival pan-africano de cinema, o FESPACO, faz cinquenta anos de uma existência voltada para ser “a voz do cinema

africano no cinema mundial” (Tradução Livre)³. Ao propor esse deslocamento de retina, para outros lugares de fala, o FESPACO traz à tona certas perspectivas e entendimentos, a partir de certos corpos-outros, que rompem com a tal da história única inventada, a que se refere Chimamanda Adichie (2009). E mesmo que esta fala, pareça ser uma conclusão antecipada, adiantando a marcha, como quem defende mais do que analisa/interpreta/arquiva ou retalha (porque houve, de certo, um encantamento que pode/deve ser percebido como uma faceta diferenciada a ser lida/observada), chamo a atenção para o fato de que tudo já está conectado – dentro desse complexo estratagema de ensinamentos, percepções, depreções, diagramas e retalhos. Afinal, não existe neutralidade. Nem antes havia, agora então, já não se pode mais fingir orgasmo.

No caso da equação particular realizada na feitura da minha tese de doutorado, na qual aqui abordo e trago, entre cidade cinema fespaco, por exemplo; o fato de ser ela-cidade-cinema objeto de estudo e ter alguém lhe olhando profundamente, lhe conversando, para fazer dessa soma, desse complexo, um punhado de conhecimento acadêmico; para poder pô-lo na estante da biblioteca da universidade, na secção de teses de doutorado em Sociologia; no livro (e-book) *“Incidentes, estalos, acontecimentos como métodos e procedimentos da pesquisa em arte”*, essa aritmética, em si, já é de um caráter excepcional e desviado, das lógicas do raciocínio colonial capitalista moderno. Vejam bem, eu me refiro ao fato de que, no Brasil, ousa dizer, no mundo todo, pouco se sabe sobre Burkina Faso, menos ainda sobre Ouagadougou; que dirá sobre o FESPACO, que não é famoso, e muito menos é capa de revista. Apagado dos trends, nos rastros do Google. Senão, e com exceção, entretanto, a um Brasil (real), que também não é visibilizado, não é reconhecido, não é famoso, e muito menos capa de revista de domingo do Jornal O Globo, por exemplo. Quanto a isso, eu já me explico, utilizando as palavras extremas da filósofa brasileira Djamila Ribeiro, no que diz respeito ao ato de nomear/reconhecer tudo o que é deixado em branco pelo pensamento ocidental moderno capitalista. Ela diz:

A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de “deixar viver ou deixar morrer”. A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito a própria vida (RIBEIRO, 2017, p. 43).

Simple assim: falar sobre, destrói os apagamentos. Por isso, embora tenha sido, seja ainda, muito utilizado pela indústria do entretenimento, para, dessa forma

3 De acordo com Abdoul Karim Sango, ministro da Cultura, das Artes e do Turismo de Burkina Faso, o FESPACO seria “la voix du cinéma africain dans le cinéma mondial” (2017), ao anunciar os preparativos para a 26a edição do evento, quando foi comemorado o seu 50º aniversário. Esta entrevista está disponível no endereço <https://fespaco.bf/blog/abdoul-karim-sango-le-fespaco-cest-la-voix-du-cinema-africain-dans-le-cinema-mondial/>. Acesso em: 7 jan. 2019.

tão eficaz, alcançar e propagar – ideias compradas pelo sistema-mundo capitalista moderno –, o cinema também o é em outros formatos políticos e existe na contramão dessas ideologias, para afrontar o *establishment*, para perfurá-lo, dissecá-lo, pô-lo à prova. É preciso não deixar de ter em mente que, embora vivamos em uma sociedade que estratifica, exclui e mata, sempre houve e sempre haverá muitas formas de resistência. Porque é disso que se trata, quando temos saudade, da cordialidade, da escrita engomada – que enjaula, que rapina, civiliza e falha. Ela falhou por toda a costa, achando que só de chibata vive a ribalta, sabia? Nunquinha! Imagina. Para cada nau, uma revolta, um mutirão, um junta mon. Covas. Serafinas. Prazeres. É que as perguntas não se calam, sabia? Elas nunca silenciam, nunca cessam. Têm imagens, e arrudeiam. Suas memórias. Desde sempre. Porque é perguntando que se aprende, sabia? Eu não sabia. Até vir. Não sabia que diante do todo narrado, diante disso tudo atravessado, na nossa espinha, um dia, eu diria: a luta é contra um sistema total, sabia? É sobre sobrevivência em poesia, sabia? Distopia. Sobre batalhas e ousadias? Sabia? Sabia sabia.

E é exatamente dessa-minha constatação que traço essa analogia – entre cinema, cor/corpo e lugar/hierarquia de pertença/raça (e fala) –, é trazer à tona a porção política da própria discussão sobre qual (e para quem) é a funcionalidade de haver um “*cinema de assunto e autoria negra concomitante*” (PISTACHE, 2019), ou ainda, sobre o reconhecimento de a arte ser, em si, um ato político, simplesmente por ser feita, independente da(s) forma(s) em que é feita, mas apesar da estrutura e das condições em que é feita. E é exatamente por esta razão, que há uma enorme diferença entre falar sobre um cinema feito em África e sobre ela, alargando isso às suas descendências, ou falar sobre um cinema feito em África, por africanes, sobre ela e em registro resultado e resposta a outros tipos de encontros, de colisões e fronteiras (ZENUN, 2019).

Por isso que, entre uma imagem e outra – principalmente quando posso – tento usar ferramentas da fotografia, para ver, e da teórico-metodológica para escutar. Enquanto vou colhendo nelas, Luedji Luna e Xenia França, conhecimentos teórico-epistemológicos decoloniais. Isso porque, o objeto e o estudo que desenvolvo e pesquiso, diz respeito a uma série de interseções concretas; diz respeito a uma produção cultural cinematográfica específica (em imagens), projetada em lugares pan-africanistas específicos, que surge e se perpetua a partir de processos de descolonização africana (relações raciais) pontuais – é este acúmulo que me permite este emaranhado, de referências poéticas e de formas narrativas.

Mas, para conseguir visualizar uma relação entre tantos pontos, portanto, me disponho, ou procuro, pensar sobre como o cinema (arte-técnica) significa/ traduz uma visão de mundo de quem o elaborou, o produziu, o distribuiu e acreditou. Mas, esta interpretação somente se faz possível por eu estar atenta ao fato de que o sistema colonial-racista atua desconfigurando muito, ou quase toda, ou boa parte,

das formas sociais, políticas e culturais dos territórios afetados – como o que é o meu (Brasil, diáspora europeia) e o que é o do FESPACO (Ouagadougou, Burkina Faso). Espaços do outro, não branco; corpos performáticos, formatizados, em/de territórios total e absolutamente violados. Ou seja, para enfrentar esse bicho é preciso e necessário outro acúmulo teórico-metodológico-epistêmico. Porque a própria vida é assim, em trânsito e engarrafada. E pensando ainda sobre a territorialidade (SANZIO, 2015) do problema que destaco, é ainda mais séria, ainda, do que a própria relação exposta, a ligação e o resultado desses processos totais, capitalistas-colonialistas mentais, no que tange particularmente à consolidação desse campo de produção e de estudos sobre os cinemas que se dizem negros, que se nomeiam afro, **de anti contra**. Espasmo.

Uma vez que eles existem, apenas, porque há uma questão racial inventada pela branquitude – enquanto mecanismo de manutenção dos privilégios –, muito perversa e violenta. Essa é, sem dúvida, uma problemática central para a feitura desse cinema de ruptura – que traz corpos negados ao humano, ao sagrado –, e é em torno dela que os filmes se pretende que sejam feitos – os que se pretendem anti racistas anti coloniais, viscerais. Ora para questioná-la, ora para usurpá-la, para afirmá-la, ou mesmo negá-la. Essa problemática estrutural da branquitude – que é também o capitalismo, o colonialismo, a modernidade, o humano, a tradição e etc. –, ela é racial, e torna-se também aqui, um algoritmo (a questão do corpo) fundamental, no entendimento sobre as representações. Mesmo as auto. Por isso, nesse caso, nomear foi um ato que se fez necessário, pelo desejo de visibilizar, de dar a conhecer para não deixar morrer (RIBEIRO, 2018). Estratégia metodológica: chamar cinema negro, cinema afro. Algo que não é exigido ao corpo branco (inventado), mas que ao corpo negro (inventado) é determinante, porque, aí dele se estiver no lugar errado e não puder se justificar. Ele será morto, sistemática e simbolicamente, morto. O corpo. A mente. O rastro.

A esse respeito ainda, de nos autonomarmos, autorrepresentarmos, Djamilia Ribeiro também tem algo a dizer sobre: “*Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para (essa) (...) que segue invisível*” (RIBEIRO, 2018, p. 41). A nomeação, portanto, é algo que vem sendo muito utilizado para legitimar e para (re)conhecer outros recortes de cinema – feminino, negro, indígena, lgbttqi, cigano, etc. – que estão à margem daquele que nega as etiquetas e que se diz universal, mas que é (majoritariamente) branco, masculino e heterossexual. É que, ao serem nomeados (como cinema negro, cinema lgbttqi, cinema no feminino, feminista, cinema quilombo, afirmativo e etc.), há uma série de cinemas-outros, corpos-outros, pessoas-outras, que passam a ser reconhecidas, que passam a existir e que as suas aparições acabam por denunciar o quão fantasiosa é a (falsa) ideia de universalidade apresentada pelo/atravs do chamado *cinemão branco comercial*. Ou seja, a equação entre cinema e poder, me ajuda a refletir sobre a implicação dos trânsitos e das fronteiras, nos corpos **negros** –

especialmente, na maneira como são representados. Daí, isso de “se pensar sobre a diferença” acontecer de maneira tão atrelada às formas coloniais de dominação epistemológica, como concluiu Fanon (2008), que pretendeu desde o início, agarrar-se nas mentes e nos corpos das pessoas – colonizadas e colonizadoras –, afetando e intervindo em suas vidas (CÉSAIRE, 1955; FANON, 2008). Mesmo após as lutas de libertação nacional.

Sobre essa questão, cabe salientar que nas minhas últimas escrevivências (EVARISTO, 2006), eu ando me referindo muitas outras vezes aos efeitos da noção continuada do colonialismo – definida pelos sociólogos americanos decoloniais, o colombiano Santiago Castro-Gómez e porto-riquenho Ramón Grosfoguel, como *cultura da colonialidade* (2007) –, nos processos de retração, manutenção e sobrevivência do sistema de dominação atual; algo que incide tanto nas memórias, quanto nas histórias e como um todo. Metodologia. Afinal, ser-tão ex-colônia, nova-ex-fronteira, nova-antiga-realidade, sociedade: tudo está em continuum. Por esse motivo, para conseguir sobreviver – reativa e insurgente aos desmandos e efeitos do capitalismo colonial –, a *cultura da colonialidade* precisa continuar sendo o mais violento e contundente indicador e referencial – cognitivo, social, econômico e político – imposto às ex-colônias europeias. Mesmo depois do “fim”.

Ou seja, da mesma forma que há uma enorme força de resistência decolonial nos projetos de resistência – simplesmente por eles insistirem em (r)existir, como sigo insistindo –, não posso, não consigo ignorar o fato de que este esforço todo está atravessado por uma série de dimensões estruturalmente herdadas, que atuam no âmbito das relações sócio raciais e econômicas de dependência entre as (ex) colônias e as (ex) metrópoles. Afinal, mesmo que a emergência dos cinemas africanos e afrodiaspóricos esteja associada, de modo geral, ao processo das independências político-jurídicas em África e nas Américas, e que a sua criação/manutenção derive do engajamento de incontáveis cineastas do continente e das diásporas, pela apropriação da linguagem do audiovisual como meio de despertar consciências e combater o colonialismo/imperialismo (BAMBA, 2007), “*a colonialidade global não é redutível à presença ou ausência de uma administração colonial*” (GROSFOGUEL, 2002, p. 9).

Ela é mais pueril e contundente do que isso. E (re) incide, em estreita relação com as formas continuadas de poder político, que seguem sendo adotadas. Ocorre que, por mais incrível que possa parecer, uma das estradas que me aponta formas de leitura para os processos que se dão neste sentido, começou a se definir a partir do momento em que me permiti questionar (para poder responder) como e o porquê das coisas seres como o são. E foi exatamente por isso, pela intenção do encontro frontal com esta desgraça, que me permiti rever, destruir e reorganizar inúmeras caixinhas-categorias, um punhado de perguntas-chave sobre o tema da raça. E em tudo, vejo respostas: nas informações como são feitas e dadas; nas imagens, como são geridas e guardadas; nos dados, nos cheiros, gostos e leituras e até na

pulsção do ritmo acelerado das cidades por onde passo. Tudo somatório preci(o) so, transformado em “*escrevivência*” (EVARISTO, 2006), por ser também resultado e produto de lembranças sobre situações experienciadas, que servem como ponto de partida para qualquer escrita, desde a mais acadêmica, até a mais romanceada. Ter esta noção, este entendimento sobre os efeitos que afetam, resultou em mim e em minha escrita, no afloramento de uma linguagem com menos cimento e gesso, e mais poética e água – melodia explicitamente (in) visível, mas que a ela me entrego, quando e enquanto destilo esta ferida sem casca.

Mas, atenção. Isso não é algo que somente eu justifico como sendo válida, a melodia, o embalo encadeado pela própria escolha teórico-metodológica adotada: que é decolonial, é fanoniana e disciplinarmente desconstruída. Eu não sou única. Sou várias. E, entre um amamentar e outro, um escutar e outro, um falar também, um chorar, com outras... disso tudo fui vertendo uma escrita ácida e adocicada: que não abandona a realidade, mas que a reconhece e embala. A minha escrita, portanto, nasce e é oriunda não só de tudo o que vivenciei durante a pesquisa de doutorado, por exemplo, mas também do meu cotidiano, do meu atual maternar, das lembranças que me definem, das experiências que tive ao longo da vida e das heranças cravadas em mim, com origem na história feita em mim e sob o meu povo negro. E é daqui que chego de volta ao começo. Como a alma no olho, o olhar opositivo em riste, de carne rija da *noire* de, adoecida pela *yellow fever*: à margem, em relatos... mas nem por isso de bobeira ou sem estar em atividade.

Enfim, tudo em mi, em trânsito, em bantu. Em timbre dissonante, torto mesmo. Sendo eu, uma pesquisadora e produtora de imagens, em fluxo. Hoje vivendo em Portugal, escrevendo em Portugal: e país mais apegado à sua história, a todo um tempo, não sei se há igual. O que leitores poderão se questionar é se, de fato, assim eu consigo abordar o assunto. E se essa metodologia babada é válida. Mesmo assumindo tudo. Gaguejando sempre, repetindo. Eu não desejo com isso, de maneira alguma, assumir o trabalho, emocional, de resolver o racismo germinal que fundamenta o colonialismo e a sua continuidade capital. Mas, eu percebo o cansaço que nos afeta e marca. Afinal, é como entrar em uma briga, é como rever e cutucar a garça, e encarar o trauma. É que, em verdade, verdade lhes digo: eu não possuo, enquanto acadêmica, poeta mãe da mata, apego nenhum à isenção fabricada, ou a legitimidade que atribuem a essa fama, apenas escrevo, apenas declamo. Sigo. Sigamos.

Fim, daquilo que foi começado

Talvez, eu devesse esquecer o passado e tentar desenrolar esse novelo de lã, ensanguentado, apelando para uma fala acentuada na formalidade de um discurso apaziguado, hermenêutico e fadado, sobre o assunto, sobre o tal legado que o cinema branco tanto exala. Mas, eu sei que já não dá mais. Nenhum paço para

trás. É que tudo é uma questão de política, não é, não? Até quando escolhermos a maneira como pretendemos, como iremos, como discorreremos, como formatamos, inscrevermos e analisamos. Dissecar o outro nunca foi ser isento. Apresentar um conteúdo qualquer, sempre será empunhar uma bandeira. Pouco importa. Posto que, todo o tempo, a cada segundo, o gatilho dedilhado deságua em corpos negros, mata esses corpos. É mesmo em muita violência, o que o sistema dita! Mas, como re-agir no cinema? Dar resposta? Não ao outro, não ao hiper branco, etnia, que segue nos etno-catalogando, degustando (KUIKURO, 2015). Mas, a nós, nós suspensos, nós em águas, em ballets rosas de acalmar a alma, de sacudir as coisas (GOMES; ZENUN, 2016). Afinal, é tudo sobre idas e vindas. Não precisamos diferenciar nada, esquadrihar nada, compartimentar nada. Nada é da cozinha, nada é da sala, porque não vivemos em castelos, vivemos em tabas e senzalas.

Referências bibliográficas

ADICHIE, C. *O perigo da história única*. Tradução de Eri a Barbosa. Original disponível em: [http://www. Ted. Com/tal s/lang/pt-br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story. html](http://www.Ted.Com/tal_s/lang/pt-br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html). Tradução disponível em: [http://www. google.pt/url](http://www.google.pt/url), 2009. Acesso em: 18 jan. 2019.

ANDREW, D. A mobilidade enraizada: contradições do cinema africano. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n. 2, p. 321-337, 2016.

BETTO, F. *Renascer em 2016: Agora sei por que o bebê faz manhã, hora em que o sono começa a vencer-lhe a resistência*. Publicado no dia 03/01/2016. Disponível: https://odia.ig.com.br/_conteudo/noticia/opiniaio/2016-01-02/frei-betto-renascer-em-2016.html

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o Colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

GOMES, J. *Quem controla os silêncios?* (Resposta a Daniela Thomas). Disponível em <https://juliano-gomes.com/2017/10/12/quem-controla-os-silencios-resposta-a-daniela-thomas/>. 2017.

GUERREIRO, G. *Terceira diáspora, culturas negras no Mundo Atlântico*. Salvador: Corrupio, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOOKS, B. *O olhar opositivo – a espectadora negra*. Boston: South End Press, 2017.

JONES, S. H; ADAMS, T. E; ELLIS, C; OLIVEIRA, M. A. O; JARAMILLO, N. J. *Handbook of autoethnography*. Left Coast Press: Walnut Creek, 2013.

KILOMBA, G. *Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba*. 2016. Tradução: Jessica Oliveira. Disponível em: < <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf> >. Acesso em: 15 maio 2017.

MOTTA, P. M. R; BARROS, N. F. Resenha. *Cadernos de Saúde Pública*, v. 31, n. 6, p. 1339-1340, 2015.

PISTACHE, V. *Sobre necropoética e cinema negro com sotaque mineiro*. Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/sobre-necropoetica-e-cinema-negro-com-sotaque-mineiro/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento Justificando, 2017.

SEMEDO, M. O. C. S. *As Mandjuandadi – Cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*. 2010. Tese (Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras da PUC. Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2010.

ZENUN, M. *A cidade e o cinema [negro]: o caso FESPACO*. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

A maioria generalizada é o preço que os países pobres pagam para que não por causa da
política mundial fosse travada impulsionada e forçada da maioria grande pelo mundo
inteiro. É muito triste a distância o abismo que se cria se Abaixo da Linha não o país que de
luzes e a desgraça de todos e não mais selvagens se encontra necessariamente para manter uma
distância insuportável.

As classes e os países dominados recorrem à linguagem repressiva. De que outra maneira
podem sobreviver sem mudar um sistema social cada vez mais parecido a um campo de
concentração? Como manter a distância sem ir para lugares a crescente legião dos malditos? A
medida em que o sistema se sente ameaçado pelo desenvolvimento sem tropeços de
desemprego, da pobreza e das tensões sociais e políticas derivadas, incerteza e espanto desaparecem
para a distância e os seus matizes, nos subsídios do mundo, se sempre revela seu verdadeiro
rosto.

A liberdade dos negócios impõe, em tempos de crise, na prática das pessoas.

Os centros latino-americanos programam as libertações e as universidades não têm recursos, o
homem não se desenvolve e a tecnologia não avança, mas porque não se desenvolver um certo
número de centros de desenvolvimento de uma tecnologia do terror?

Edição Galeano 1980

A PESQUISA EM ARTES E PROCESSOS CRIATIVOS PARA A CENA

Alberto Valter Vinagre Mendes

Neste artigo apresento uma reflexão a respeito da relação de aproximação entre vários campos de saber na experiência de criação artística. Os processos criativos envolvem conjuntos de estratégias que artistas empregam a criação de um produto artístico. O processo criativo tem sido objeto de reflexão por parte de pesquisadores em arte, os quais acionam diversas disciplinas com intuito de dar conta de suas demandas considerando as peculiaridades do saber artístico na contemporaneidade, notadamente híbrido. É neste sentido que apresento minha experiência como artista da cena, refletindo sobre as variadas formas de experimentações em criação e como a pesquisa aparece em diálogo com os elementos do processo. As interseções entre diferentes campos do conhecimento podem gerar subsídios para os artistas confrontarem suas perspectivas abrindo diálogos e alargando as fronteiras das artes.

Alguns autores como Fortin e Gosselin (2014) costumam classificar a pesquisa em artes a partir de três abordagens: a pesquisa sobre as artes, a pesquisa para as artes e finalmente a pesquisa em artes. Sobre a primeira forma vale ressaltar que se trata de pesquisas para evidenciar um trabalho pela sua contribuição histórica; no segundo caso, tratam-se de pesquisas que destacam elementos, os quais de alguma forma, podem contribuir para a produção artística, e por fim, a pesquisa em artes cujo conhecimento está intrínseco na própria obra e seu processo de criação. Os autores ressaltam que esta última forma de pesquisa em artes é a mais controversa, visto envolver teoria e prática, contudo acrescentam o caráter transitório e inacabado deste tipo de pesquisa. Com relação à pesquisa em artes voltada para processos criativos há sempre uma dificuldade de romper a dualidade teoria-prática e o pensar-fazer. Sob quais aspectos uma atividade, à primeira vista, eminentemente prática, encontra-se absorvida em um paradigma conceitual?

Neste artigo apresento experiências que apontam para a possibilidade de uma pesquisa como parte integrante da criação artística, dando-lhe forma e sentido, traduzindo ou esclarecendo os meandros da prática. Derdyk (2012) enfatiza o caráter desbravador do ato criativo ao romper as fronteiras do convencional, neste sentido

o ato criativo é caracterizado essencialmente como poética. Etienne Gilson¹ faz uma distinção entre a poética e a estética atribuindo a esta última a tentativa de apreensão da obra por alguém que não seja o seu criador, ao passo que a poética se refere ao aspecto da geração, criação, elaboração de um produto artístico caracterizado pela sua singularidade ou paradoxalmente invenção de uma “forma” que lhe sirva de invólucro.

Considerando esta questão inicial convém fazer um retrospecto de minhas experiências no campo da criação artística, descrevendo as diversas formas pelas quais desenvolvi processos criativos para a cena. Ao iniciar um processo criativo em artes da cena, planejo os elementos que poderei dispor para criar um produto. Como chegar a esses elementos e de que forma poderei combiná-los? Artistas são seres da prática, estão sempre envolvidos em projetos que lhes absorvem por completo, enquanto as atividades teóricas exigem um certo distanciamento do objeto para se refletir sobre o fenômeno. De que forma a teoria pode se aliar à prática artística em seu processo de criação e em sua dinâmica? Os que pensam a arte, como teóricos da estética, devem estar necessariamente num pólo oposto ao dos que criam arte?

Uma primeira estratégia de criação foi a “mimese”² de trabalhos artísticos apreciados e depois transpostos para uma adaptação em cena. O termo mimese ou mímesis, oriundo da filosofia da arte é aqui utilizado no sentido não de uma simples cópia ou remontagem de um trabalho de um determinado autor, embora seja inegável que há uma obra de referência que lhe serve como modelo. Procedi desta maneira no espetáculo O vírus do amor, no qual havia um elemento, fruto desta transposição mimética. Eu havia assistido um solo de dança em um festival em Belém, neste havia um recurso de cenário semelhante a um ovo do qual emergia um bailarino, o qual realizava um solo de dança.

Transpus este solo para outro contexto, adaptando- o para o espetáculo montado sobre o tema da AIDS, no caso, retirei um solo de dança adaptando para outro contexto, desse modo ocorreu aquilo que denomino por mimese.

1 GILSON, Et. Un introducion aux arts du beau. 1998.

2 Mimese ou mímesis, na Filosofia grega da antiguidade, particularmente em Platão e Aristóteles, refere-se ao entendimento da natureza da arte como processo eminentemente imitativo (Platão) ou representativo (Aristóteles) (NUNES, 1990).



Figura 1: Bastidores do espetáculo “O vírus do amor” apresentado na sede da APAE, Abaetetuba.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2: Solo do “Zigoto” no espetáculo “O vírus do amor” apresentado na sede da APAE, Abaetetuba.
Fonte: Arquivo pessoal.

Um segundo procedimento consistiu na escolha de um tema o qual era detalhado em partes mínimas, em cada parte procurava estabelecer relações, Salles (2008) denomina de interações ou inter-conexões, o caso que detalharei aqui consistiu nessa estratégia de dispor de diversos elementos frutos de uma pesquisa, e interligá-los.

Com intuito de não repetir os recursos já usados em outros trabalhos, me propus o desafio de elaborar uma cena com novos elementos para o espetáculo *Ijê Aru*, na qual se fundiam duas temáticas do universo da cultura afro-brasileira, a diáspora e a religiosidade. Decompondo este tema para uma cena dançada, posteriormente a uma pesquisa histórica, apelei para um dispositivo de imaginar os personagens de uma viagem num tumbeiro (navio que trazia os escravos acorretados) e os movimentos dos corpos no porão, e concomitante, uma cena surreal: os orixás e yaôs apareciam como se estivessem onipresentes naquela travessia. Na prática era preciso tornar esta imagem “onírica” materializada num espaço da cena em movimentos combinados e capazes de transmitir múltiplas referências. A imagem em suas múltiplas aparições pode desempenhar um recurso para criação, mas para chegar a este intento a pesquisa do tema era necessária. Fui buscar referências em outras formas de expressão artística desta mesma temática. No caso, fotografias de Pierre Vergé, filmes, poemas e pinturas.



Figura 3- Cena do espetáculo *Ijê Aru* numa versão apresentada em 2015 na Escola Cristo Trabalhador - Abaetetuba.

Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 4 - Performance para Xangô interpretado por Villier em Ijê Aru - 2016.
Fonte: Arquivo pessoal

Normalmente no caso da dança convencional, como o ballet de repertório ou neoclássico, o procedimento mais comumente usado para criação é a música como elemento disparador da coreografia, embora haja um roteiro com tema definido, o cerne do movimento é definido por um ritmo musical. No senso comum se imagina uma espécie de improvisação de movimentos sob a música, quando na realidade há uma vibração corporal, um impacto do som repercutindo no corpo no momento da criação, o que faz parecer como se “os passos saíssem por encanto”. A coreografia é sempre uma associação de movimentos corporais resultantes do sentimento do artista provocado pela música. Já na dança moderna e contemporâneas diversos experimentos buscaram romper com esta dependência. Rudolf Laban, por exemplo, buscou essa liberdade da dança enquanto uma arte com autonomia diante de outras formas artísticas.

Dentro dessa vertente de criação artística, na qual há autonomia da coreografia, buscam-se outros dispositivos como por exemplo, um poema escrito. Neste caso, o procedimento consiste em partir de uma referência poética ou mesmo de um texto em prosa. Tenho combinado poemas com coreografias sendo que o poema aparece como dispositivo para provocar os movimentos. Assim fiz em *E agora José?* Baseado no poema *José* de Drummond, e *O bicho* de Manuel Bandeira, assim como na adaptação para dança do conto *O moinho* de Machado de Assis.



Figura 5- Performance de Tiago Farias em “E agora José?”. Apresentação na Escola Cristo Trabalhador, Abaetetuba, 2016.

Fonte: Arquivo pessoal.

O procedimento para “E agora José?” exigiu diversos exercícios de manipulação de objetos. No laboratório para criação exercitamos movimentos com tecido e com uma cadeira. Neste sentido, o objeto compõe o âmago de uma poética cujo desdobramento será a criação de novas formas. Deste estágio da criação para um segundo ponto haveria além do poema, uma música a ser selecionada, para reverberar do ritmo do poema, para um ritmo eminentemente musical e juntou-se um terceiro aspecto vindo de uma questão social: a de um morador de rua. O bailarino Tiago Farias, deu vida a este solo, e interpretou o poema José na perspectiva de uma pessoa sem-teto, que perde tudo e assim se caracterizou como morador de rua. Durante o processo fizemos leitura sobre este problema social.

Uma experiência singular em processo criativo ocorreu durante o Mestrado Profissional em Artes na UFPA, que realizei entre os anos de 2016 e 2017. Consistiu numa criação compartilhada, conceito extraído da obra de Setenta (2011) e nos Estudos da Performance, conforme a leitura de Schechner (2012) e Dawsey (2005). Outro aspecto caracterizou este trabalho artístico de criação e pesquisa, o hibridismo da dança-teatro. E foi com base nestas categorias que o trabalho tomou a forma de um rompimento com vários traços acumulados em projetos de criação anteriores.

No caso da dança como arte poderíamos dizer que existe uma tentativa de codificá-la em alguns estilos e contextos, como no caso da dança acadêmica, a codificação é regra até mesmo em danças surgidas nos meios populares como as danças urbanas, há, porém, uma vertente que ousa afastar-se desta convenção e torná-la mais livre possível. Historicamente, uma primeira tentativa veio pela dança moderna e posteriormente de forma mais incisiva pela dança contemporânea até chegar na dança-teatro. Neste processo ocorreram hibridações e como diz

Romano como se a dança quisesse fagocitar o teatro buscou elementos cada vez mais apropriados a uma dramaturgia como se quisesse mostrar mais coisas ou se apropriar dos elementos dramáticos da cena teatral.

Em meu trabalho artístico sempre busquei essa aliança entre dança e teatro como duas linguagens inseparáveis, porém nunca assumia esta faceta e nem relacionava a um movimento artístico definido. Ainda havia resquícios de uma dança convencional onde o professor é detentor do saber e o aluno é somente aquele que executa os passos criados. Deste modo, foi neste projeto de pesquisa que surgiu a ocasião para romper com essa relação de saber e poder, atribuindo aos alunos a possibilidade de criarem compartilhando experiências com o professor que era eu. Conforme relato em um artigo escrito naquela época, assumi certos riscos, porém abri muitas possibilidades:

A ideia de uma criação compartilhada, que denominei de poética coletiva, tornou-se uma proposição vinculada a uma experiência em arte-educação no contexto de uma escola de ensino médio, com um grupo de alunos que se dispuseram a participar. E assim, desde o início, foi esclarecido para esse grupo como seria essa a proposta de construir coletivamente, ou seja, uma coautoria. Pretendi, desse modo, oportunizar ao grupo condições para que fluíssem ideias, desejos, atitudes, respeitando-as e organizando-as de tal modo que eles se sentissem autores daquilo que estava sendo criado. (MENDES, 2017, p. 9).

Analisando estas experiências aqui apresentadas, é perceptível o entrelaçamento de linguagens artísticas, ao mesmo tempo em que se articulam várias abordagens oriundas de diversos campos que são acionados no decurso do processo de criação, conforme citei anteriormente, trata-se de uma pesquisa em artes, consubstanciada em um produto artístico. Neste sentido, a pesquisa permite compreender o objeto em suas múltiplas formas de manifestação. Conforme um preceito recorrente no campo epistemológico, não é possível investigar um objeto sem se deixar atravessar por seus traços da mesma forma que não há como impedir que a subjetividade de algum modo interfira na questão em curso.

O último processo que irei mencionar neste texto se refere à pesquisa que estou desenvolvendo no Doutorado em Artes, baseado inicialmente no conceito de Memória Involuntária, a partir da leitura de Benjamin em *A imagem de Proust*. Esta categoria faz referência a um processo que não está sob controle da razão pois as lembranças aparecem de forma inesperada, dessa forma minha pesquisa surgiu de um acaso quando investigava um tema a princípio ligado a um ritual de casamento ribeirinho, a partir daí outras memórias foram acionadas reportando-me às narrativas de artistas da cena, os quais tiveram este mesmo percurso de pesquisa sobre a cultura amazônica.

Esta pesquisa ainda em processo no momento que escrevo estas linhas, veio concomitante a necessidade de repensar minha prática do ponto de vista do lugar no qual tenho atuado como artista no município de Abaetetuba. Durante um certo tempo da minha vida artística, minhas referências estavam ligadas a matrizes estéticas convencionais, de um universo cosmopolita. A partir desta experiência me decidi pesquisar algo da ancestralidade da cultura local, pesquisando elementos os quais já vivencio, como por exemplo, o arquétipo do caboclo, questionando seus estereótipos, os quais interferem, de certa maneira, nas criações cênicas já presenciadas em algumas montagens. Embora esta decisão de criar algo a partir do que estava mais próximo, poderia significar a facilidade de lidar com o que é peculiar, por outro lado há que se recorrer ao estranhamento, como um procedimento metodológico recorrente da pesquisa nas ciências humanas. O resultado desta pesquisa já está desde o princípio imbricado em um projeto performativo, o qual deverá compor a cena de um artista lidando com as contradições de seu tempo.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. *A imagem de Proust in Magia e técnica, arte e política*. Brasília: Editora Brasiliense, 1987.

DAWSEY, J. C. "O teatro dos 'bóias-frias': Repensando a Antropologia da Performance". *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 1, n. 24, jul-dez, 2005.

DERDYK, E. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FORTIN, S; GOSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Revista de pesquisa em arte*, v. 1, n.1, 2014.

GILSON, E. *Un introduction aux arts du beau*. Librairie Philosophique: Universidade de Michigan, 1998.

NUNES, B. *Introdução a Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

RANGEL, S. *Olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Bahia: Editora Solisluna, 2009.

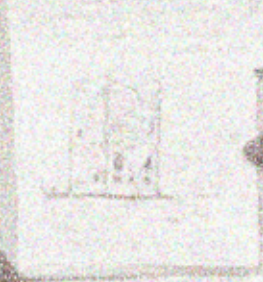
SCHECHNER, R; LIGIERO, Z. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2012.

SETENTA, J. *O fazer-dizer do corpo. Dança e Performatividade*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

SALLES, C. A. *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.

ILUSTRAÇÃO

"A ilustração constitui uma linguagem própria, que se desenvolve ao longo da história da arte."



MOVIMENTO

"O movimento visual é o resultado da interação entre o observador e o objeto observado."

TABELA 1		TABELA 2	
Elemento	Características	Elemento	Características
Forma	Geométrica	Forma	Organizada
Cor	Primária	Cor	Contraste
Linhas	Retas	Linhas	Curvas
Textura	Lisa	Textura	Complexa
Profundidade	Plana	Profundidade	Tridimensional
Iluminação	Uniforme	Iluminação	Dinâmica
Composição	Equilibrada	Composição	Assimétrica
Estilo	Clássico	Estilo	Modernista
Função	Decorativa	Função	Comunicativa
Contexto	Tradicional	Contexto	Contemporâneo

© 2010 TARGA DE LITERATURA. ILUSTRANDO UM CONTEXTO NA INVENÇÃO DA NOVA LINGUAGEM VISUAL.

MARCAS AUTORAIS NOS FILMES DE FLORA GOMES: UM RELATO DE PESQUISA DE DOUTORADO

Jusciele Oliveira

Entre América, África e Europa. Entre Brasil, Guiné-Bissau e Portugal. Entre Salvador, Lisboa, Bissau e Faro. Entre lugares de culturas e lugares de memórias. Entre trânsitos e trocas a tese: “Precisamos vestirmo-nos com a luz negra”: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes, construiu-se. No entanto, não posso esquecer que “Eu venho dos trópicos”. Paráfrase do título da escultura “*N’oublie pas que je viens des tropiques*” (1945) da artista visual mineira Maria de Lourdes Alves Martins (1894-1973), que também é título do documentário sobre a vida da artista lançado em 2017; ou ainda gostaria de lembrar-vos que eu sou baiana e a “Bahia já me deu régua e compasso”, como diria Gilberto Gil, na letra da música “Aquele abraço”. Com isso quero dizer que a minha brasilidade e a minha baianidade, minhas identidades têm relação com as escolhas por trabalhar com as diferenças e em diferença, com as teorias e críticas dos diversos continentes, procurando não rejeitar sumariamente as indicações teóricas, críticas, históricas ou artísticas, mesmo que por vezes não se relacionassem diretamente com o objeto e o sujeito da pesquisa; e acima de tudo evitando se render as comodidades e aos fascínios do Ocidente com sua sede de hegemonias, mas que me fizeram pensar, refletir e fazem parte da construção da tese defendida no dia 27 de novembro de 2018, na cidade de Faro, ao Sul de Portugal. Ou ainda como narra a escritora senegalesa Fatou Diome, no livro *Kétala* “Entre querer e poder, entre pensar e tentar, entre desejar e ousar, entre arriscar e ganhar, raros são os humanos que afrontam as correntes até à margem solarenta das aspirações satisfeitas. Cada um faz o que pode” (2008, p. 69). E assim apresento o que pude em 4 anos de pesquisa de doutorado.

A tese é o resultado de uma pesquisa na área dos estudos cinematográficos com ênfase nos cinemas africanos, em que se parte da concepção de autoria e da teoria dos autores, especificamente em torno da obra do cineasta Flora Gomes. Através das análises fílmicas desenvolvidas, a fim de se destacar traços formais, estilísticos, estéticos e de conteúdo do realizador, são examinadas as estratégias de *mise en scène*, modo de construção narrativa e recorrências temáticas encontradas nos cinco longas-metragens de ficção que compõem o corpus desta tese: *Mortu Nega*

(*Morte negada*, 1988), *Udju azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta, 1992), *Po di sangui* (Pau de sangue, 1996), *Nha fala* (Minha fala, 2002) e *Republica di mininus* (República dos meninos, 2012).

Destaco que evitei, ao longo do processo de investigação e escrita, estabelecer comparações com outros cineastas, procurando antes sempre por aproximações e distanciamentos nas películas de Flora Gomes, já que sua curta filmografia é ousada, recusa-se a ser estática e se reinventa a cada lançamento, apresentando novas temáticas e gêneros, histórias originais que remetem à sua própria cultura, suas escolhas estéticas e procedimentos que lhes são característicos: iluminação típica, preferência por personagens femininas, predileção por narrativas fragmentadas, cortes bruscos, planos longos e *close ups*. Escolheu-se como objeto de pesquisa os longas-metragens de ficção por se perceber que há poucos estudos que analisam películas ficcionais africanas – isto não quer dizer que também não se reconheçam as marcas autorais de Gomes no restante da sua filmografia: O regresso de Cabral (1976, em coautoria com Sana Na N'Hada), o documentário *As duas faces da guerra* (2006, em coautoria com Diana Andringa), os curtas-metragens *A pegada de todos os tempos* (2009) e *Bindidur di Passada/O vendedor de histórias* (2017) e o filme institucional *Uma nova cara para Guiné-Bissau* (2014).

Flora Gomes nasceu no dia 31 de dezembro de 1949, em Cadique, na antiga Guiné Portuguesa, sob o jugo colonial português, e estudou cinema em Cuba, no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica – ICAIC (1967-1972), sob os ensinamentos de Santiago Álvarez Román; e em Dakar, na Televisão Senegalesa (1972-1973), sob orientação de um dos mestres dos cinemas africanos, Paulin Soumanou Vieyra. Em 1973, Flora Gomes, juntamente com vários diretores africanos (Ousmane Sembène e Med Hondo) e da América Latina (Fernando Birri e Santiago Álvarez), participa da reunião *Third World filmmakers in Algiers*, que foi um dos mais célebres encontros do Comitê de Cinema Popular, que se preocupava com as discussões sobre cinemas do “Terceiro Mundo”, notadamente contra o imperialismo e o neocolonialismo.

Fora, através do projeto educacional “Escola Piloto”, em Conacri (já independente), idealizado por Amílcar Cabral, que a criança Florentino Gomes concluíra o ensino secundário (1965-1967). Assim, a questão educacional e de letramento estará sempre nos filmes de Gomes, como uma possibilidade de mudança, o que, segundo o cineasta, foi inspirado por Amílcar Cabral e na ideia da “Educação de libertação” do brasileiro Paulo Freire (o qual foi homenageado no filme *Mortu nega* por meio da personagem do professor que fala do significado da palavra “luta”), sempre em busca de uma educação com consciência crítica, que liberte o sujeito, e, parafraseando Cabral, para que se possa pensar autonomamente e andar com os próprios pés. Seguindo os preceitos do seu mestre, “O povo da Guiné Portuguesa liderado pelo PAIGC tornar-se-ia o primeiro durante a descolonização da África a derrotar militarmente um poder colonial determinado e bem armado. Flora Gomes é

filho da luta armada de libertação na Guiné Portuguesa” (MENDY, 2015, p. 112).

Flora Gomes é reconhecido social e culturalmente como antigo combatente, já que usou outras formas de armas e de luta. Ele transformou em material fílmico a história e a cultura de seu país de nascimento, do seu continente e de todos que passaram e continuam passando pela sua vida, uma vez que “a sua filmografia constitui um arquivo de imagens do povo guineense enquanto ator da sua própria história” (ARENAS; EKOTTO, 2015, p. 16). O próprio Gomes assume o papel de narrar a sua versão da história, apresentando a versão relatada pelos bissau-guineenses e africanos. De fato, um dos pontos fortes dos filmes de Flora Gomes é a habilidade de apropriar-se e (re)modelar-se à realidade bissau-guineense, africana e mundial, aos diversos paradigmas estéticos, dispositivos e gêneros do cinema, por vezes, adaptando-se à falta de recursos financeiros e técnicos para conseguir exercer o seu ofício de cineasta, como acontece na produção recente de um curta-metragem sobre os direitos humanos, *Bindidur di passada*, realizada com apoio do Instituto Camões, em Bissau.

Este trabalho partiu de uma revisão teórica da “ideia de autoria”, concepção formulada pela Política dos Autores proposta pelos *Cahiers du Cinéma*, tal como transposta pelas instâncias da crítica cultural, artística e cinematográfica e por estudiosos no campo dos cinemas africanos. Em seguida, examinou-se as características de autoria do roteirista, cenógrafo, encenador, ator e realizador africano Flora Gomes, ressaltando-se seu estilo e trajetória, bem como seus traços estilísticos e estéticos. A pesquisa em questão consolida, dessa forma, o interesse em promover mais conhecimento sobre a Guiné-Bissau e a sua produção fílmica, diante de multiculturalismos e interculturalidades. Por este ângulo, reivindica-se com tal investigação a relevância no sentido de seu pioneirismo e originalidade, por suscitar a interdisciplinaridade com estudos críticos nos campos do cinema, da história, da sociologia, da antropologia e da arte, procurando-se somar aos poucos trabalhos existentes sobre a Guiné-Bissau e seus cineastas, para além do destaque cinematográfico através da análise e reflexão de aspectos formais e temáticos recorrentes, contemplando a *mise en scène*.

A noção de *mise en scène* é múltipla em significados e possibilidades. Por essa razão, seu conceito possui muitas definições e variantes ao longo do tempo – por vezes, tornando-se mesmo um conceito, ou canal, de sentido abstrato. O conceito de encenação cinematográfica que se defende nesta tese é formado pelo procedimento crítico das várias leituras e referências que sustentam esta investigação, as quais estão relacionadas direta ou indiretamente com o cenário, a iluminação, a maquiagem, o figurino, a preparação de atores, os movimentos de câmera e montagem. “Trata-se da arte de colocar os corpos em relação ao espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que são consistência e sensação de realidade à sua vida” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 08). Especialmente por que a *mise*

en scène concebe o mundo da ficção, proporciona o volume da diegese e a materialidade do espaço, “é ela que dispõe as figuras no quadro, relaciona luz aos cenários e aos figurinos, dá movimento aos corpos, e é dela que o espectador lembra ao sair de um filme (pode ser uma roupa, uma atmosfera, um gesto...)” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 55).

Com o desenvolvimento e a ampliação da técnica e das especializações das tarefas no cinema, esse vocábulo desenvolveu-se e diversificou-se segundo dois eixos – o do ofício e o da arte. Havia, de um lado, realizador e encenador; de outro, cineasta e, depois, autor. Cineasta visto que o autor no filme pode ser também ele responsável pela encenação: o encenador (*metteur en scène*) (AUMONT, 2008). Neste sentido, “muitos aspectos da técnica e da visão do mundo dos cineastas permanecerão intocados. Certamente, ao examinar o modo singular de apropriação da tradição da *mise en scène*, abrimos um caminho não muito trilhado em estudos de autor” (BORDWELL, 2008, p. 31). Cabe notar que esse vocábulo francês encontra suas origens no teatro. Assim, *mettre en scène* significa “montar a ação no palco”. E isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino, entre outros elementos estéticos do filme. De fato, poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse (BORDWELL, 2008).

Neste sentido, o debate em torno da autoria estética central do cinema associa estilo com a profundidade temática do universo do diretor (temas recorrentes, visão de mundo) e também vincula-se à forma (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem, cenário, preparação de atores.), contudo, sem um desligamento estabelecido entre as partes, uma vez que a significação e a riqueza temática são inseparáveis da *mise en scène* nos filmes de Flora Gomes. “Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica” (OLIVEIRA Jr, 2013, p. 08). Desse modo, o que diferencia uma *mise en scène* de outra, e identifica os estilos individuais dos cineastas, são os sentimentos, as sensibilidades e as convicções diversas que cada realizador emprega nas escolhas de planos, enquadramentos, ângulos ou movimentos de câmera para a composição dramática da cena ou sequência; ou no desempenho de cada uma das funções que o cineasta executa na construção do mistério, do jogo de olhar, da sua marca pessoal na produção de um filme (desde a escrita do roteiro até a montagem final).

Para a realização desta tese, utilizou-se como metodologia a pesquisa exploratória e analítica porque se considerou ser a mais indicada para o levantamento bibliográfico, para as entrevistas com pessoas que têm experiências práticas com o problema pesquisado e também para a análise de exemplos que estimulam a compreensão argumentativa em causa, proporcionando assim uma visão geral de um determinado fato, do tipo aproximativo, que tem como finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias para a formulação de problemas mais precisos, como também a análise fílmica contemplando a *mise en scène*. O trabalho

procurou esquivar-se de análises descritivas dos filmes, buscando antes destacar detalhes da narrativa que vão além do conteúdo explícito nos filmes. Neste momento, é oportuno convocar a ponderação de Antonio Costa sobre as questões estéticas no cinema: “Cada reflexão estética sobre o cinema teve de enfrentar sempre o problema da linguagem fílmica, pelo menos sob o aspecto do confronto com as linguagens e de outras expressões artísticas” (2003, p. 34). Principalmente, quando estas questões estão relacionadas com os cinemas africanos e com a trajetória individual de um cineasta nascido em África e suas marcas autorais.

Nesse sentido, as argumentações parecem estimuladas pelos contextos cosmopolitas marcados por uma contemporaneidade multifacetada, que se empenha em ainda apagar as dicotomias e as diferenças, em um estágio, em que todos se movimentam, migram, transitam, produzem e consomem culturas em diversos contextos transculturais, transnacionais e transcontinentais, bem como instituem-se novos lugares de reflexões das diferenças, no caso dos cinco longas metragens de ficção do Flora Gomes, apresentando-se possibilidades, para descartar as necessidades das escolhas por uma espécie de lado em detrimento de outro, a ponto de promover a reunião de elementos humanos e culturais em cenários a um só tempo locais e globais (Guiné-Bissau-França-Cabo Verde-Tunísia-Moçambique; África-Europa).

É que a ideia de contemporaneidade permite também questionamentos, como o provocado pelo poeta, romancista e ensaísta uruguaio Hugo Achugar: “Será necessário revisar, então, as categorias temporais, espaciais, históricas com que nós temos lido?”. Achugar deixa a resposta em aberto, na possibilidade de releitura continuada dos estudos produzidos, “também de nossos pensadores e estudiosos como Antonio Cornejo Polar, Angel Rama, Néstor García Canclini e muitos outros mais”. Para ele, “essa é uma tarefa aberta para o futuro” (2006, p.100), na qual agregam-se também brasileiros, portugueses e bissau-guineenses, americanos, europeus e africanos, diaspóricos e sedentários, viajantes, migrantes e residentes; referenciados na tese, assim como Flora Gomes, entre tantos transculturadores de teorias pelo mundo.

Por isso, optou-se por utilizar “Cinemas africanos”, (no plural, para marcar a diversidade cultural implicada), neste trabalho, que consiste em expressão que designa produção cinematográfica dirigida precipuamente por africanos e comprometida com temáticas africanas, podendo ou não envolver dispositivos de produção exclusivamente africanos. Com isso, chamam a atenção o roteiro e o argumento, a cenografia e a preparação de atores e atrizes, estreitamente ligados à figura do diretor, realizador e autor Flora Gomes, de diferentes formas articulando-se com o suporte financeiro da produção, que, contemporaneamente, cada vez mais desloca pessoas isoladas, em favor de empresas transnacionais, transcontinentais e da coparticipação internacional.

No processo de investigação, refletiu-se ainda sobre a própria natureza do cinema como uma área “transartística”, transdisciplinar e transcultural que, na interação com outras artes (fotografia, arquitetura, música, teatro, dança) e disciplinas (antropologia, história, sociologia, educação, psicanálise), revela-se mais produtiva. A história contribui para as informações do conhecimento do passado e do presente; a antropologia e a sociologia proporcionam os significados que constroem os códigos e os valores, que organizam as práticas; vivências que determinam as suas implicações ideológicas e simbólicas. As várias artes e técnicas que constroem o filme (roteiro, diálogos, iluminação, cenário, vestuário, montagem, música) proporcionam o suporte não só teórico, mas também o de classificar, assinalar, proclamar, associar ou opor a criação artística do realizador e os inúmeros sujeitos envolvidos no processo de pré-produção, produção e pós-produção de um filme.

A realização das entrevistas com pessoas que trabalharam com Flora Gomes, em especial três grandes entrevistas realizadas com o cineasta em Lisboa, que foram parcialmente publicadas na Revista Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB; na REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual e no catálogo da mostra: África(s): cinema e memória em construção, bem como as conversas na Guiné-Bissau, em Portugal e pelas redes sociais, permitiram-me extrair uma quantidade muito grande de dados e informações sobre arte, cinema, Guiné-Bissau, Brasil, Portugal, política, história, pois Flora Gomes é um artista-autor atualizado sobre os problemas políticos e a história do passado, do presente e do futuro do mundo; possibilitando uma análise cinematográfica diversa e ampla.

Nos meses de fevereiro a abril de 2016, realizou-se a pesquisa de campo que foi extremamente necessária e importante para se viver o momento cultural, político e social *in loco* na Guiné-Bissau, para verificar as temáticas presentes nas películas, que fazem referência ao país de nascimento do cineasta, como a guerra de independência, a guerra civil, a língua crioula guineense, os problemas sociais, a representação dos africanos e guineenses, como também suas dinâmicas locais, que são representadas nos filmes do cineasta Flora Gomes, como o carnaval da cena final do filme *Mortu nega*, que pude visualizar pessoalmente durante o período da pesquisa de campo. A percepção na chegada à capital Bissau, foi impressionante, já que no primeiro dia obtive uma longa conversa com o realizador Flora Gomes, que me explicou algumas questões do cenário local, bem como apresentou-me algumas pessoas que seriam bons contatos para entrevistas.

Inicialmente, percebeu-se que para entender e se socializar com as questões locais, o melhor foi realizar visitas frequentes aos espaços físicos e centros culturais locais e instituições, que promovem as culturais locais e de outros países. Os espaços visitados, como Centro Cultural Brasil-Guiné-Bissau; Centro cultural Português e Centro cultural Franco-Bissau, são locais que possuem bibliotecas com temáticas e

assuntos locais, mas que, como estão vinculados às embaixadas dos países Brasil, Portugal e França, enfocam também na cultura das respectivas nações. Há também nesses locais, espaços para eventos, os quais são muito utilizados pelos bissau-guineenses, para lançamentos de livros e eventos culturais, inclusive durante o período da pesquisa pode-se assistir eventos, palestras e lançamentos de livros, nos quais firmaram-se muitos contatos e possíveis pessoas para entrevistas. Nesses espaços, mapeou-se todos os livros antigos e contemporâneos sobre cinema, cinemas africanos, Guiné-Bissau, cultura, história, política da África, da Guiné-Bissau e Portugal, como também sobre o realizador Flora Gomes.

Além das entrevistas e da pesquisa de campo, a participação de eventos em diversos espaços de saberes e as publicações de artigos em revistas, jornais e atas de eventos no Brasil, Guiné-Bissau e Portugal possibilitaram a reflexão sobre os temas recorrentes, as relações ainda atribuídas aos filmes africanos, como comparações com outros cineastas europeus ou americanos, a situação da mulher, os problemas econômicos, o tribalismo; enfim, sobre o “lugar comum”, normalmente relacionados com o “afropessimismo” e a “pornomisérias”. Logo, evitou-se ao longo da escrita da tese estabelecer comparações com outros cineastas, procurando sempre aproximações e distanciamentos nas películas de Flora Gomes, já que a sua curta filmografia é ousada, recusa-se a ser estática e se reinventa a cada filme, no qual apresenta nova temática e gênero, uma nova história original, que remete a sua história, sua cultura, as suas escolhas estéticas. Assim, mapeei as escolhas estilísticas e procedimentos que lhes são característicos: iluminação típica, preferência por personagens femininas, predileção por narrativas fragmentadas, cortes bruscos, planos longos e *close ups*; enfim, o gosto pela ficção.

Os planos (sejam *close-ups*, primeiros ou primeiríssimos) ou os enquadramentos de Gomes são invariavelmente “próximos”, o que sugere, do ponto de vista psicológico, significados emocionais mais precisos, revelando dessa maneira intimidade com as personagens, pois tentam exprimir uma intimidade da câmera com o ator e do ator com o espectador. Essa dimensão estética, no limite, comunica a impressão de que as pessoas se tocam, de que o espectador pode, afinal, tocar as personagens, além de, eventualmente, despertar no público sentimentos como horror, compaixão, paixão ou surpresa – algo que, para o cineasta, implica empatia. Assim, Flora Gomes busca promover a submersão do receptor no filme, na cultura, na história da Guiné-Bissau e da África. Certamente, os espaços de seus filmes têm e revelam drama por meio de suas variações, modelando desse modo a passagem e a continuidade do tempo.

Os conflitos individuais e coletivos, bem como as lutas simbólicas e físicas das personagens nos cenários naturais, são primordiais para a ousadia da *mise en scène* do realizador. Seja no drama, na comédia, no musical, seja no filme de guerra, o cineasta propõe, por meio de sua escrita cinematográfica evidência de sua

sensibilidade fílmica, a simplicidade da existência, do viver. Gomes demonstra que domina a linguagem e a estética do cinema (por vezes, de rigorosa formação na escola de cinema cubana) e imprime em seus filmes a responsabilidade e o peso de seu ofício na Guiné-Bissau, na África e no mundo, formando e preparando atores para interpretar personagens construídas para carregar os compromissos, os dilemas e as transformações do passado, do presente e do futuro; do local e do global; do antigo e do moderno.

Contemporaneamente, o conceito de autoria ultrapassou a literatura e o cinema, e hoje também inclui em seu corpus telenovelas e videocliques, por exemplo. Por outro lado, a obra de arte também perpassa pela trajetória pessoal do autor, e a autoria pode ser entendida como o resultado da construção do percurso histórico e social do agente produtor. Esta postura autoral possibilita ainda um certo distanciamento dos artifícios de se conjecturar o autor de cinema como unidade e uniformidade (BOURDIEU, 1996). Diante dessa produção padronizada, o autor Flora Gomes surge com singularidade, reunindo em suas películas marcas autorais que identificam seu estilo, não só por sua originalidade, mas também pela observação de sua trajetória em relação a um contexto de relações socialmente colocadas.

A autoria de Flora Gomes consolida-se e constrói-se por sua trajetória: desde os estudos secundários na Escola Piloto e no Instituto Cubano de Artes e Indústria Cinematográfica, passando pelo estágio com Paulin Soumanou Vieyra, no Senegal, a vivência e a filmagem da luta de libertação, o (pós)colonial até a contemporaneidade. Essa trajetória implica ainda na habilidade do sujeito em se adaptar às regras do(s) contexto(s): local e global, África e Europa. Trata-se de um sujeito que também é reflexo dos seus contextos, de suas posições, relações sociais e tempo. Isto é, um agente construído histórica, cultural e socialmente que expressa o poder significativo dos cineastas africanos de negociarem com as pressões econômicas, políticas e ideológicas que exigem uma fórmula de sucesso e menores riscos econômicos.

Desse modo, o que diferencia uma *mise en scène* de outra e identifica os estilos individuais dos cineastas são os sentimentos, as sensibilidades e as convicções diversas que cada realizador emprega nas escolhas de planos, enquadramentos, ângulos ou movimentos de câmera para a composição dramática da cena ou sequência; ou no desempenho de cada uma das funções que o cineasta executa na construção do mistério, do jogo de olhar, da sua marca pessoal na produção de um filme. Os cineastas africanos, por meio de práticas cinematográficas intertextuais, revisitam gêneros clássicos do cinema ocidental (como o musical e o *western*, por exemplo) que permitem exercer a criatividade e renovar os cinemas contemporâneos africanos, vislumbrando ocupar o seu lugar no âmbito das cinematografias mundiais.

Por meio dessas composições ficcionais, os realizadores experimentam

apropriações e influências de outros diretores, mesmo que para isto tenham de tomar por empréstimo formas narrativas, estruturas visuais e rítmicas e temas comuns de seus antecessores e contemporâneos: Paulin Vieyra, Ousmane Sembène, Sarah Maldoror, Djibril Diop Mambéty, Med Hondo, Souleymane Cissé, Safi Faye, Idrissa Ouedraogo, Abderrahmane Sissako, Haile Gerima, Zezé Gamboa, Filipe Henriques, Moussa Toure, Vanessa Fernandes, Youssef Chahine, Leão Lopes, Moufida Tlatli, Jean-Pierre Bekolo, Darrell James Roodt, Licínio de Azevedo, Sana Nana Hada e Flora Gomes. Eles e elas procuram materializar narrativas africanas que se distanciam do modelo cinematográfico hegemônico: hollywoodiano; e desviar-se do eurocentrismo, propondo em contrapartida o descentramento do pensamento ocidental através do entre-lugar e da descolonização das mentes.

Diante da diversidade dos cinemas africanos contemporâneos, realizou-se uma análise da temática, da estética e da linguagem cinematográfica autoral de Flora Gomes, com suas criações marcadas pelo selo dos homens e mulheres que são os autores; considerando suas escolhas individuais, plurais e preferenciais, inclusive preocupações com novas formas cinematográficas que consolidam a questão do projeto inicial da construção da nação, em busca de revelar a complexidade do continente. Esse é o momento de filmes realizados sem preocupações etnográficas, antropológicas ou exóticas, que concomitantemente mostram ao mundo a qualidade técnica, a multiplicidade estética, o colorido e a beleza dos homens e mulheres do continente africano voltados para um espectador contemporâneo sedento por novidade, mas que, ao mesmo tempo, ainda convivem com problemas antigos de financiamento, distribuição e crítica dos filmes africanos.

As marcas autorais de Flora Gomes são perceptíveis não apenas no discurso, nos temas recorrentes (Amílcar Cabral, oralidade, cosmogonia, identidades culturais, *guineidade*, língua crioula guineense, crianças e mulheres), na trilha sonora (música, silêncio, diálogos), na temporalidade contemporânea e/ou nas referências históricas ao seu país e ao seu continente de nascimento e residência, mas também mediante sua estética fílmica. A dimensão autoral do cineasta também revela-se tanto em planos fílmicos, movimentos de câmera, trabalho de iluminação e uso de cores, como na preocupação com a cenografia, com as metáforas visuais e com a montagem. Considera-se a dimensão do trabalho de Gomes no âmbito do resultado de um autor de *mise en scène* própria e ainda encenador, transformador e agente cultural, uma vez que ele recorrentemente trabalha com atores amadores e/ou totalmente inexperientes.

Flora Gomes transmite em seus filmes o testemunho de um homem atento aos dramas da humanidade por meio de gêneros, temas, cenários, personagens diversas, estéticas e ecléticas. Com o recurso a finais esperançosos e reflexivos em seus enredos, o cineasta conduz o espectador a buscar sempre por soluções coletivas para as questões locais e globais. Em razão de sua sensibilidade, os filmes de Gomes

proporcionam sentimentos de agonia, aflição, tristeza e alegria que podem ser vivenciados através da modernidade e das tradições dos povos bissau-guineenses e africanos. Juntando-se a isso a força da *mise en scène* ao discurso, à crítica, à trilha sonora, à direção de atores, aos cenários naturais, à iluminação do corpo negro, que, uma vez somados ao caráter histórico, fazem de seus filmes um relato autobiográfico e um retrato coletivo das várias gerações do passado (*Mortu nega*), do presente (*Udju azul de Yonta*, *Po di sangui* e *Nha fala*) e da “esperança no futuro” (*Republica di mininus*) da Guiné-Bissau, da África e do Mundo.

Flora Gomes utiliza cortes bruscos como uma opção estilística, inaugurando suas marcas temáticas, visuais, sonoras e estéticas, que o transformam em um cineasta premiado e reconhecido além das fronteiras físicas e culturais do continente africano, exercendo o direito da liberdade criadora de continuar sonhando com discursos sobre a memória e a história de Amílcar Cabral, da Guiné-Bissau, da África e do mundo; apresentando na tela o imaginário e a realidade do africano, por meio do poder da palavra e da transgressão dos limites, das relações familiares, do local e do global; das relações entre vida e morte, por meio das cerimônias fúnebres, rituais de casamento, viagens iniciáticas como metáforas para a transformação da vida social, pessoal e coletiva.

Dessa forma, o realizador reforça a obrigação de desestruturar, deslocar, repensar e descolonizar o debate sobre a África e os cinemas africanos, utilizando o cinema como meio para expor as injustiças locais, continentais e mundiais, mas evitando partidarismos, posicionamentos e olhares estreitamente políticos e prévios. Indicando-se assim novos caminhos para o cinema, lutando para construir imagens democráticas, inovadoras e fomentadoras das modernidades locais e globais africanas: de novas possibilidades, novos mundos, novas estéticas. Procurando expor estéticas cinematografias africanas que expressem o curso da vida, o cotidiano através de personagens, ritmos, movimentos, cenários, iluminação e ângulos que prezam pela forma e pela profundidade constitutivas da narrativa. O cineasta atua sem negar os componentes culturais – bissau-guineense e africano e europeu e ocidental – que atualmente fazem parte do universo bissau-guineense, do seu imaginário e da sua vida diária. Contando para tanto com manifestações culturais acadêmicas e de massa, como o cinema e as novas tecnologias de fazer sonhar, lembrar e construir nações, continentes, mundo. Permanentemente envolvendo trocas de lado a lado.

Atravessada por deslocamentos, trânsitos e trocas, a tese foi construída. Afinal, é na contemporaneidade que o cineasta Flora Gomes exerce o direito da liberdade criadora, nos seus filmes, que não aleatoriamente são dedicados aos seus amigos, as crianças do seu país, à memória de Amílcar Cabral e aqueles a quem não foram dado voz, e que apresentam o imaginário, a visão de mundo africana, por meio do poder da palavra, da imagem e da transgressão dos limites, das relações

familiares, do local e do global, das relações entre vida e morte, por meio das cerimônias fúnebres, viagens iniciáticas e ritos de renascimentos como metáforas para a vida social, bem como as relações entre a modernidade e tradições, em termos de complementaridade, enfocando como é possível, ao mesmo tempo, “ser iguais e diferentes”, consciente, o realizador, de que “entre os países do sul e do norte, entre os países quentes e frios, nada é simples”, mas é preciso atrever-se, “ousar”, e dar um “bye-bye ao século XX” (Trechos das músicas do filme *Nha fala*).

Referências bibliográficas

ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ARENAS, F; EKOTTO, F. África que ri e sonha: a Guiné-Bissau de Flora Gomes. In: BARROS, Miguel (Org.). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Guiné-Bissau: Edições Corubal, 2015.

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008.

BOURDIEU, P. *As regras das artes: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2003.

DIOME, F. *Kétala*. Lisboa/PT: Europress, 2008.

GOMES, F. (dir.). *Mortunega* (Morte negada). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção Instituto Nacional de Cinema da Guiné-Bissau: Guiné-Bissau, 1988.

GOMES, F. (dir.); SOUSA, Paulo de (prod.). *Udju azul di Yonta* (Olhos azuis de Yonta). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção executiva de Paulo de Sousa. Bissau, Vermedia, com co-produção de Arco-Íris (Guiné-Bissau), Euro Creation Production (Paris), 1992.

GOMES, F. (dir.); GALLEPE, J. (prod.). *Po di sangui* (Pau de sangue). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Produção de Arco Íris, SP Filmes, Films Sans Frontières e Cinetelfilm. Roteiro: Flora Gomes e Anita Fernandez. Guiné-Bissau, Portugal, França e Tunísia, 1996. DVD.

GOMES, F. (dir.); TELES, L. G; THILTGES, J. Z, Serge (prod.). *Nha fala* (Minha fala). [Filme]. Direção de Flora Gomes, produção de Luís Galvão Teles, Jani Thiltges, Serge

Zeitoun. Roteiro: Flora Gomes. Luxemburgo, Fado Filmes - Portugal, Les Films de Mai - França, Samsa Films, 2002. DVD.

GOMES, F; ANDRINGA, D (dirs). *As duas faces da guerra*. [Filme] Argumento e realização de Flora Gomes e Diana Andringa; produção LX Filmes e Mídias Filmes: Portugal, 2007. DVD.

GOMES, F. (dir.); ARTEMARE, F. (prod.); MAYER, M. J. (prod.). *Republica di mininus* (República de meninos). [Filme]. Direção de Flora Gomes. Roteiro: Flora Gomes, Franck Moissard. Les films de l'Après-Midi; Filmes do Tejo. Guiné-Bissau, Moçambique, França e Portugal, 2012. DVD.

MENDY, P. K. Florentino 'Flora' Gomes: contexto, desafios e sucessos de um ativista cinematográfico. In: BARROS, Miguel de (Coord). *Flora Gomes: o cineasta visionário*. Bissau: Corubal, 2015, p. 111-117.

OLIVEIRA, J. "Precisamos vestirmo-nos com a luz negra": entrevista com Florentino Flora Gomes. In. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 5, n.1, p. 304-318, 2016.

OLIVEIRA, J. "O primeiro sonho do realizador africano é poder terminar o filme": uma entrevista com Flora Gomes. In. *África(s): cinema e memória em construção*. São Paulo: Buena Onda, 2018.

OLIVEIRA, J. "*Precisamos vestirmo-nos com a luz negra*": uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. 2018. Tese (Doutorado) - Centro de Investigação em Arte e Comunicação da Universidade do Algarve - Ciac/Ualg. 2018.

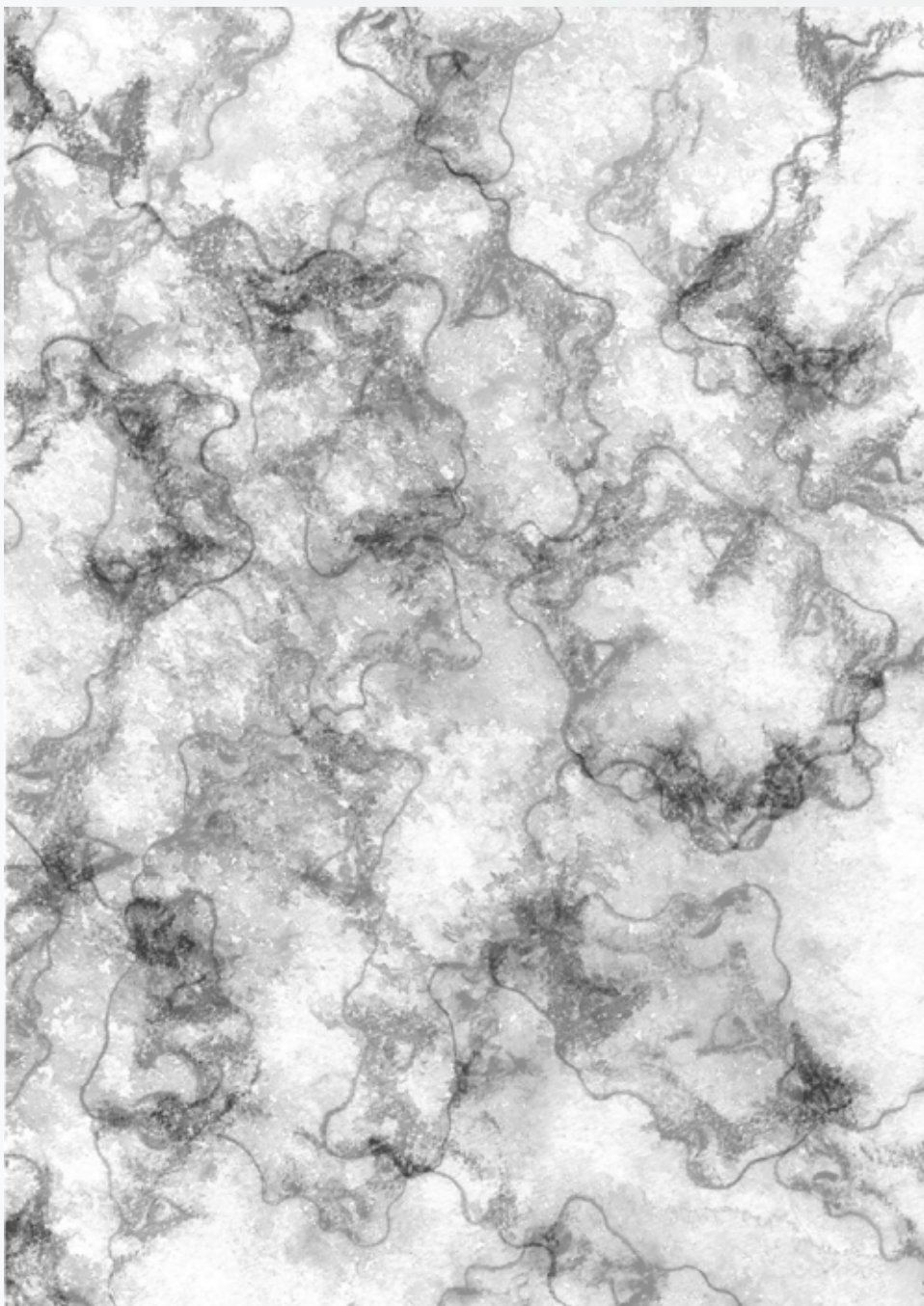
OLIVEIRA, J; ZENUN, M. A poesia universal no cinema de um homem africano: entrevista com Flora Gomes. In. *Cerrados - Revista do programa de pós-graduação em literatura*, v.1, n. 41, p.320-329, 2016.

OLIVEIRA Jr, L. C. *A mise em scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas/SP: Papirus, 2013.



HISTÓRIAS D'ESCUTAS

Paulo Meira





Técnica

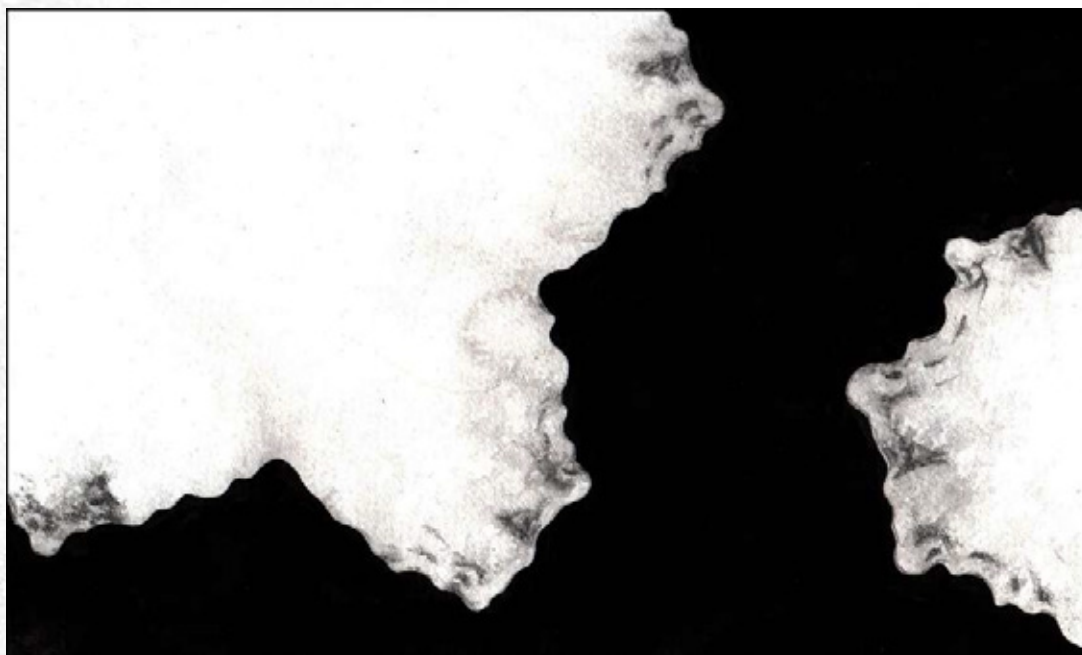
Linha do tempo



Locução

Histórias d'escutas

Neste momento, você entra na frequência da Rádio Catimbó!
Música:
Hermeto /
Artista:
Hermeto Pascoal /
Álbum:
Hermeto, 1970.
Vai a BG
Vinheta da rádio: Catimbó!



E.V. - Boa noite ouvintes, eu sou Elsom Veludo e esta é a Rádio Catimbó, trazendo para vocês o programa **Histórias d'escutas!** Um oferecimento **Incensom!**

Incensom toca Rádio Catimbó, Laroyê Exu¹ abrindo os caminhos das Histórias d'escutas!

Música extra:
toque de Exu

Vinheta do programa:
histórias
d'escutas
Sobe música
Vai a BG



No programa **Histórias d'escutas** estaremos transmitindo, escutas de “fantasmas” ocultos da modernidade Ocidental. É importante observar que, fantasma aqui, se refere a algo que aparentemente está morto, que é passado, mas que, de alguma forma, por alguma razão, se mantém vivo, oculto, e se atualizando no presente.

E.V. - Iniciaremos o programa com o nosso editorial, na voz desse que vos fala:



Técnica

Linha do tempo



Locução

Histórias d'escutas

[117]

Vinheta da
Rádio
Catimbó.
Vinheta do
programa:
História
d'escuta!
Música: Slaves
Mass/ Artista:
Hermeto
Pascoal /
Álbum: Slaves,
1977.



Vai a BG





Há alguns dias, foi enviado, aqui para a rádio, um envelope contendo uma fita cassete e uma carta. No envelope não havia informação alguma sobre seu remetente, apenas as palavras escritas a mão: “Criado-mudo”¹.

Vou ler o que está escrito na carta e em seguida escutaremos a gravação da fita:

Ao programa Histórias d'escutas,

Tenho uma loja de objetos usados, uns antigos, outros, como costuma-se dizer, que saíram de moda. Em uma noite silenciosa, dessas que é possível deitar o silêncio no colo, pude escutar ruídos vindo do porão. Não dei muita importância, pois o único acesso ao lugar, é por dentro da casa. Uma dedetização pra ratos resolveria, pensei... nada mais. Os ruídos foram ficando mais intensos, até que percebi ser o som de vozes, mas de quem? Não aguentei a curiosidade e fui verificar. Circulei entre sofás, mesinhas, lustres, cadeiras, bem devagar. Fiquei algum tempo escutando, até que uma voz quebrou o silêncio:

- ... aqui... ao lado da escada...

Voltei pra escada de acesso, e vi, atrás de uma cristaleira, uma mezinha de cabeceira... era dela que vinha a voz. Sem acreditar no que ouvia, examinei minuciosamente o objeto e concluí que a voz não saía dela, mas a atravessava, vinda de algum lugar. Esta mesinha é um portal sonoro... concluí. Usei um dos meus velhos gravadores para registrar a fala que compartilho agora com vocês. A gravação não é lá essas coisas, mas com paciência dá pra escutar.

E agora caras e caros ouvintes, vamos transmitir a gravação, da fita cassete, ouçam com atenção:





Música de
terror Efeitos
de suspense

- Sou eu mesmo que estou falando... você deve estar se perguntando, por que uma mesa falaria, afinal objetos não falam, não é mesmo? Por hora, esqueça a lógica e só escute a história que vou lhe contar.

Do século XV ao XIX, homens e mulheres originários da África e da América, foram escravizados, transformados em objeto, mercadoria e moeda. Foram aprisionados no “calabouço das aparências”.

Isto aconteceu no período das navegações atlânticas, quando uma pequena província do planeta, chamada Europa se instalou progressivamente numa posição de comando sobre o resto do mundo.

O projeto da colonização, ou as invasões de territórios, roubo de riquezas, escravização e massacre dos povos originários, foi realizado por homens brancos, europeus e cristãos.

Em 350 anos, mais de 12,5 milhões de cativos africanos foram embarcados em navios negreiros, para as Américas, no maior êxodo forçado do planeta.

Desembarcaram no Brasil, cerca de cinco milhões de escravizados. Essa tragédia humanitária, foi, na verdade, um grande empreendimento financeiro que, para se tornar viável lançou mão desses corpos para se realizar.

A lei garantia aos proprietários de escravizados, o total domínio sobre seus corpos, sobre quem deveria viver e quem deveria morrer. Estes corpos eram submetidos aos mais perversos castigos de torturas físicas e emocionais que os marcaram na alma, na pele, nas vísceras, nos ossos, com as dores sofridas por anos de torturas, estupros e humilhações.

O Brasil, foi o último país colonizado a abolir a escravidão, mas só teoricamente, pois não houve qualquer projeto de inserção para os libertos... criminosamente, foram abandonados.

No Brasil, pessoas negras e indígenas, são as mais discriminadas, as mais odiadas e desprezadas, as que morrem mais cedo, compõem a maioria da população carcerária e os mapas da violência do país, uma violência entranhada no dia-a-dia, em chacinas nas áreas periféricas das cidades, em rebeliões de presídios, ou em batidas policiais de rotina. O ódio a pessoas negras ou indígenas, hoje, é o mesmo ódio e desprezo devotado ao escravo de antes. No Brasil, o racismo é estrutural, tem uma cara pública evidente e é praticado também pelo estado e pelas instituições, tanto em ambientes privados, quanto públicos.

Quanto a minha fala, eu posso explicar: Você sabe por que móveis como este, de onde falo agora, são chamados de criado-mudo? Sabia que só no Brasil isso acontece?

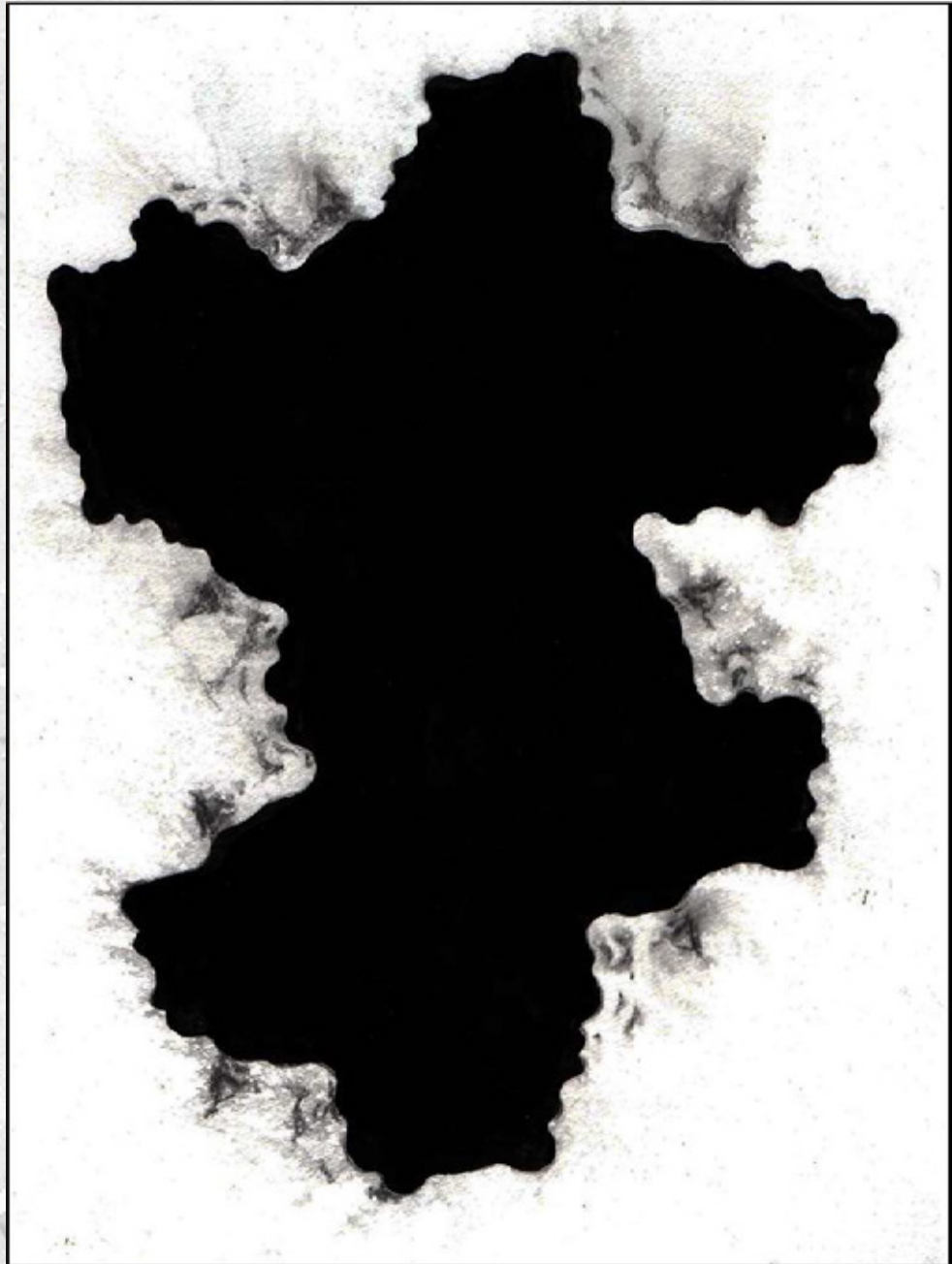
O nome criado-mudo, vem de criado de alcova, uma categoria de escravizado, que servia para atender demandas íntimas... coisas de alcova que não podiam ser reveladas, e por isto, arrancavam sua língua. O silenciavam. Este nome tem origem entre as classes média e alta, para preencher simbolicamente a ausência do escravizado.

Este nome é uma memória da história infame que lhe contei, um fantasma que habita o cotidiano. Imóvel e silencioso, o criado-mudo quase não é percebido, a não ser quando alguém fala, criado-mudo e alguém escuta, criado-mudo.

Sua permanência é uma prova material e linguística da tragédia da subjugação que permanece... silenciosa. O termo criado-mudo figura em qualquer dicionário de língua Portuguesa do Brasil.

Caras e caros ouvintes, vocês acabaram de ouvir em nosso editorial, um caso de aparição sonora no programa **Histórias d'escutas** pela sua Rádio Catimbó.







Vinheta da
Rádio
Catimbó.
Música: Zumbi
/ artista:
Jorge Bem Jor
/ Álbum:
Tabua de
esmeralda,
1973.
Vinheta do
programa;
Histórias
d'escutas!
Vai a BG

Música: So
what / Artista:
Miles Davis /
Álbum: So
what, 1958.

Antes de dar continuidade ao programa, se faz necessário uma nota:

É sobre a supremacia da visão na construção de conhecimento na civilização Ocidental colonial - a civilização da imagem, e como este olhar cria invisibilidades convenientes ao seu domínio.

“Civilização da imagem não significa somente ver e produzir imagens, mas também projetar imagens onde elas não estão visualmente presentes, atribuir-lhes valores - o olhar é uma categoria política e um poderoso dispositivo de poder. Foi a partir do olhar que o ocidente colonial criou um de seus fantasmas mais ocultados - a raça e o racismo.”

De volta as nossas escutas, muita gente fala em colonialismo como algo passado, mas ele está em curso agora. O sistema capitalista, neoliberal ou como se queira chamar, é só outro nome dado ao sistema colonial. Ele permanece como uma máquina de produzir fantasmas, seja pelo apagamento de narrativas, ou pela imposição de narrativas em favor do colonizador, inclusive de sua aparente inexistência. Sua lógica domina a produção global de conhecimento e continua a ser reproduzida nas instituições, escolas, faculdades, meios de comunicação, produções artísticas; ela define nossos hábitos, percepções e relações. Desde que nascemos e entramos na escola, esta lógica nos ensina a divorciar a alma do corpo e a razão do coração; nos apresenta, como principal sentido de ser, a conquista individual, nunca a coletiva; nos prepara para a concorrência e nunca para colaboração. É ela que nos incute, desde cedo, a noção de propriedade, de cercas e muros, físicas e simbólicas, de privilégios que nos diferencia dos outros. Os outros, na lógica colonial, são os ninguéns, os invisíveis, os desumanizados, os que não tem muitas opções, entre viver e morrer. Ela nos induz à prática da não escuta ou da escuta seletiva, que se ergue como limite de garantia de distanciamento desses Outros, dos ninguéns. O Outro nessa lógica, é alçado ou rebaixado, a categoria de inimigo e é percebido como um



Música: Nêgo Dito / Artista: Itamar Assunção / Álbum: Beleleu e Banda Isca de Polícia.
Vinheta da Rádio Catimbó.
Vinheta do programa: História d'escuta.
Música: Gentleman / Artista: Fela Kuti / Álbum: The best of the Black President



Vai a BG

atentado contra minha vida, ou, nas palavras do filósofo camaronês Achille Membe, uma “ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação biofísica reforçaria meu potencial de vida e segurança.” (MBEMBE, 2018)



A colonização, desumaniza até o homem mais civilizado. O capitalismo, ou empreendimento colonial, é fundado no desprezo pelo colonizado e justificado por esse desprezo, mas inevitavelmente, tende a modificar, também quem o empreende. O colonizador, ao desumanizar o outro, tende, ele próprio a se desumanizar. Sobre tal processo, vamos escutar Paulo Freire:



...instaurada uma situação de violência, de opressão, ela gera toda forma de ser e comportar-se nos que estão envolvidos nela. Nos opressores e oprimidos. Uns e outros, porque concretamente banhados nesta situação, refletem a opressão que os marca (FREIRE, p. 62, 2007).

O caso de aparição sonora que ouvimos em nosso editorial, nos contou uma história de desumanização, com precedentes no período da escravidão, uma história de necropolítica. Achille Mbembe vê na escravidão colonial uma expressão de necropolítica, que desde então, veio se aprimorando em diversas situações do mundo moderno. Vamos ouvi-lo:

As premissas materiais do extermínio nazista podem ser encontradas no imperialismo colonial, por um lado, e, por outro, na serialização de mecanismos técnicos para conduzir a morte - mecanismos desenvolvidos entre a Revolução Industrial e a Primeira Guerra Mundial (MBEMBE, p. 21, 2018).

No Brasil, estratégias de dominação, captura, aprisionamento, exploração, e extermínio de corpos negros e indígenas, seguem sob a mesma necropolítica do colonialismo. Essa é a política praticada pelo estado, nas periferias das grandes metrópoles, nos conflitos agrários dos rincões do Brasil, nos morros, nas favelas, nos que vivem nas franjas do sistema...

Estamos nos encaminhando para o encerramento do programa, e vamos evocando palavras ao tempo, e é, em nome dele, que escutaremos uma parte do capítulo “No juízo final”, do romance “Nada digo de ti, que em ti não veja”, de Eliana Alves Cruz.

Enxergo em ti a capacidade de transformares a mim
 Como o oleiro molda o vaso,
 Digo de tua vontade,
 De teu engenho,
 De tua gana em ganhar o mundo...
 Com a volúpia dos bandeirantes desbravadores
 Ou com a febre dos corsários
 Oprimes e esmagas com os pés
 Outros pés iguais aos teus,
 Escavas e arrancas com as mãos
 Outras mãos iguais as tuas,
 Pensas que me dominas,
 Pensas que de mim sabes tudo e eu...
 Apenas digo de ti o que vejo
 E o que escreves em tintas de sangue e suor
 Nas minhas páginas imaculadas e inéditas a cada dia novo.



Tentas esconder em minhas dobras teus feitos pouco gloriosos,
 Tentas borrar com as pegadas de minha passagem
 Tuas falhas imperdoáveis,
 Buscas corrigir cometendo outros delitos,
 Acertas errando e erras acertando.
 Por que não te deixas levar simplesmente
 Sentindo o pulsar essencial dentro de ti?

O que te impede de admirar o colorido da paisagem
 Da humanidade do teu ser,
 Sem a volúpia em transformar tudo em espelho?...
 Qual a alavanca que te impulsiona a impor
 Tuas crenças para todos os crentes,
 Tuas leis para todos os viventes?



Refaz,
Repensa,
Reacalma...
Também vejo que por vezes me transcorres com paixão
E que quando realmente desejas,
Sabes pintar com brilhantes tons
Cada micro segundo de minhas páginas.
Também vejo que por vezes me transcorres com paixão
E que quando realmente desejas,
Sabes pintar com brilhantes tons
Cada micro segundo de minhas páginas.
Sou homem quando me chamam minuto, segundo ou século.
Sou mulher quando me chamam era, hora, aurora.
Sou eu quem contará os teus
Os teus crepúsculos maiúsculos
Ou tuas alvoradas sem glórias.
Pensas que de mim podes escapar.
Sorrio de tua incansável mania em dominar-me
Com a garra de tua palma,
Pois tentas a todo custo retardar minha passagem.
Sigo,
Pois ao contrário de ti não tenho pressa
Não passo antes nem depois
Transcorro agora
...pois sou o kitembo
Tempo...
E sou eu, apenas eu
Quem narra esta história.
Pois eu passo...
...o amor, jamais.
E nada, digo ou direi de ti, que em ti não veja.
(CRUZ, p. 197 a 199, 2020)



Acabamos de ouvir pela Rádio Catimbó, em altíssimo nível de boniteza, de Eliana Alves Cruz, o poema “No juízo final”, do romance “Nada digo de ti, que em ti não veja”.

Vai a BG

Neste programa foram citados diretamente Paulo Freire; Achille Mbembe; Eliana Alves Cruz.

Eu sou Elsom Veludo e esta foi uma transmissão da Rádio Catimbó.



Vinheta da Rádio Catimbó.
 Vinheta do programa:
 História d'escuta!
 Música:
 Monólogo ao pé do ouvido –
 Banditismo por uma questão de classe / Artista:
 Chico Science e Nação Zumbi /
 Álbum: Da lama ao caos, 1994.

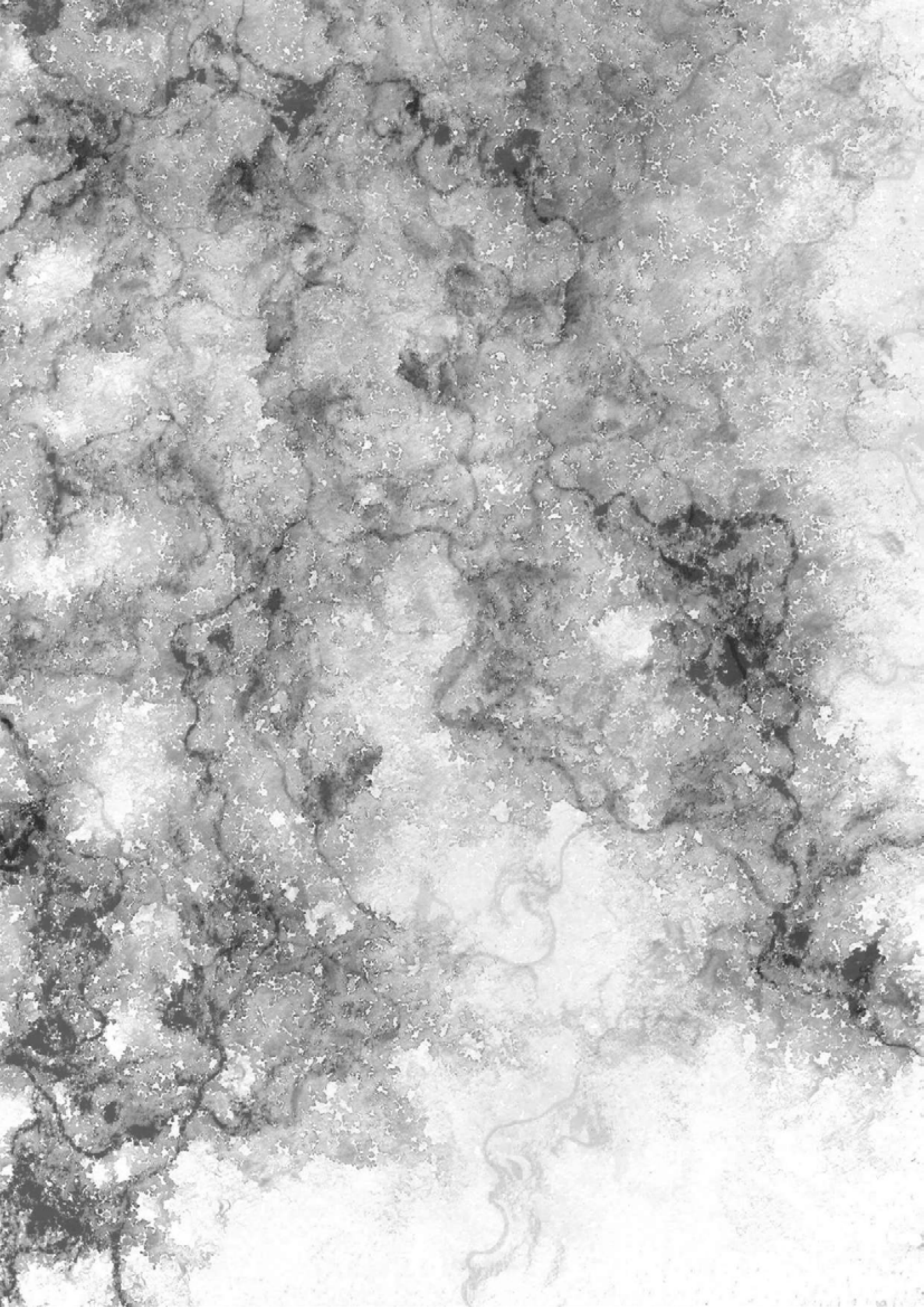


Notas

¹ Exu é um orixá guardião da comunicação, que faz parte das religiões originárias da África, como o candomblé e Umbanda. Todas as coisas existentes no mundo possuem o seu Exu. “Exu é o principio da existência diferenciada, que leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar”. Citado no livro “Pensar Nagô”, de Muniz Sodré, publicado pela Editora Vozes, 2017.

Referências

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido* / Paulo Freire. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- CRUZ, Eliana Alves. *Nada digo de ti, que em te não veja* / Eliana Alves Cruz. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.





travessias

travessias

travessias

travessias

travessias

EM UM RIO CHAMADO VIDA, POTENCIAS EM TRAVESSIAS ENTRE¹ CURRÍCULO DE CIÊNCIAS E ARTES

Edilena Maria Correa

Há um preceito que abraça o currículo de Ciências, que indica os caminhos retos ao professor, e de acordo com Deligny (2015, p. 50) “há sempre, em algum lugar, ninguém sabe onde, uma alta corte que nos observa do ponto de vista do correto”, e, diariamente, somos desafiados a enfrentar e resistir a esse currículo reto, ajuizado, que pensa pela homogeneidade, pela hierarquia, e experimentar outras formas de currículo que passe pelo corpo, pelas forças e pelas potências dos modos de vida.

Há uma potência interessante em explorar o currículo de Ciências por formas outras de pensar e operar com conceitos e experimentações que possibilitam colocar o pensamento em movimento para esboçar as potencialidades para mobilizar o pensamento que envolve o campo curricular no sentido de pensar linhas e contornos curriculares por movimentos que problematizam as condições de invenção dos conhecimentos que se tornaram legítimos, das verdades universais que chegam nos pacotes e que nos desafiam a criar nossa “máquina de guerra”, nossas linhas de fuga por movimentos minoritários para escapar do aprisionamento e das certezas impostas pelas macropolíticas curriculares, Corrêa (2013), Corrêa e Brito (2015; 2016a; 2016b; 2018).

O presente ensaio resulta de experimentações curriculares em ciências, traçadas pelas singularidades que povoam o território de uma comunidade e uma escola ribeirinha para pensar e experimentar um currículo de Ciências por escapes das formas dominantes, por processos menores no espaço escolar, entendendo que um currículo pode ser gestado por um programa de experiências que compõem um modo de vida, variado pelas singularidades.

Margem I: O currículo tecido pelos fios da ciência

Apartir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei 9.394/96), as disciplinas científicas passaram a ter maior destaque no currículo da educação básica. Com o objetivo de ensinar ciências com ênfase em conceitos, hipóteses e teorias, era preciso olhar o mundo pelas lentes das verdades científicas, pelos fios brilhantes

da ciência. Dessa maneira, o currículo de ciências com seus traços regulares tem indicado um caminho reto e linear, fechado, baseado em verdades científicas.

Todavia, um currículo é movido por forças, por desejos... um currículo pode ser produzido por linhas cartográficas, com múltiplas aberturas, como um plano que se compõe. Dessa forma, o que menos importa é perguntar o que é verdadeiro em um currículo, mas que impulsos, que desejos o movem e quais as condições de sua invenção, de sua criação, de sua imposição (CORAZZA; SILVA, 2003).

O currículo, desde sua invenção no século XVI, foi pensado e materializado em práticas e saberes escolares comprometidos com a constituição do sujeito e da modernidade. Firmado no solo da representação, da disciplina, da ordem, ele foi uma das condições de possibilidade para a maneira de ser e estar no mundo e, desde então, têm sido numerosas as alternativas que, no seu campo, se apresentam aos educadores, planejadores e gestores das políticas educacionais.

Com sua organização disciplinar ordenada, cronometrada, o currículo se apresenta como algo confiável e estável, assim delimita o que se pode dizer e fazer e traça suas estratégias de controle, por meio de um de seus elementos – a avaliação. Nesse campo, os estudos e análises têm perpassado por concepções, como a tecnicista, a humanista, a crítica, enfim, que suscitam questões e problematizações no meio educacional.

Nas escolas, o currículo é entendido como programa de ensino, conteúdos ou matriz curricular, um percurso a ser seguido linearmente para se chegar a um fim determinado. As concepções acerca dele envolvem formas de ver e pensar a Escola e seus objetivos. Nesse aspecto, tem sido dada bastante ênfase ao processo de organização e seleção dos conteúdos. Essas opções carregam consigo as concepções que se têm de conhecimento, de sociedade, de mundo.

No ensino de ciências, Maldaner (2000) destaca que há estreita relação entre a concepção que se tem de ciência e as formas de organização do processo de ensino-aprendizagem. No campo da Educação em Ciências, a concepção a respeito da ciência tem sido de uma visão racionalista, neutra, positiva, o que tem contribuído não só para reafirmar determinados saberes como legítimos no currículo, como para silenciar outros. Para Pietrocola (2013), a ciência na escola poderia privilegiar a imaginação, a criação, porém, limita-se a memorização e reprodução de conceitos, fórmulas, símbolos. Há uma dura separação entre atividades de raciocínio e atividades de imaginação.

Margem II: Um currículo pelas linhas da criação

Um currículo requer vivência com o que acontece, com o que se passa, como que toca, mas fundamentalmente com o que nos acontece, com o que nos passa, com

o nos que toca. Assim, tem-se a concepção de currículo como algo que se constitui na experiência, para além da formalidade, das rotinas empreendidas nas escolas, pois para além de projetos, conteúdos e disciplinas existem sujeitos que produzem acontecimentos, que vivem seus processos criativos, inventivos, e, é no desejo e na esperança de um currículo criação que se inscreve a perspectiva do currículo de forma inventiva/criativa (CARVALHO; RANGEL, 2013).

Os currículos vivem nas relações intra e extraescolares, se constituem nos movimentos que atravessam as vidas dos estudantes, dos professores, da comunidade escolar e da comunidade onde a escola está inserida, “há currículo não apenas nos espaços pedagógicos institucionalizados” (PARAÍSO, 2010, p.1), eles se fazem de multiplicidades, dos muitos presentes em cada um e nas relações.

Não há como ser pensado e tomado como um dado pronto e acabado, o currículo é algo fabricado, inventado, negociado cotidianamente, visto a partir de forças e desejos que o atravessam. Estaria ele no campo da imanência. As discussões acerca do currículo como campo da imanência têm sido importantes para pensar outras possibilidades de vê-lo por suas forças e desejos, pela criação.

Nessa possibilidade de pensar um currículo como um campo imanente, entende-se que ele se produz por movimentos no espaço da sala de aula que possibilita fluxos, transversalidade de saberes, um compromisso com o ato singularização para forjar fluxos, misturas, que escavam, rasgam e provam desejos, produções, fazendo, passagens, agenciamentos, territorialidade e desterritorialidades (BRITO, 2015).

Pode ser produzido num espaço-tempo de criação, de (re)invenção e a sala de aula, por movimentos criadores, potencializa um currículo de ciências atravessado por linhas menores, como ato político. Este, que acontece no cotidiano das escolas, nos encontros de professores e estudantes acompanhando a potência criadora dos saberes, aberto a novos acréscimos, a criações.

No currículo e no ensino de ciências há um fio que tenta, a todo instante, ofuscar os fios da potência criativa, do heterogêneo, fios que tecem a vida, o corpo, esse corpo que é afetado por aquilo que nela passa, que nele vive. Há linhas de resistências no currículo, que tecem processos criativos, que possibilitam que outros currículos de ciências sejam traçados pelas margens, com as singularidades. Tal trabalho remete cavar uma toca diária com os padrões curriculares, e essa toca nada mais é do que acreditar na resistência para que brote a diferença (COSTA; BAIA; BRITO, 2018).

Margem III: Currículo, arte e ciências: experimentações singulares

O poder de afetar e ser afetado, a relação das forças de uma vida ribeirinha em um currículo. Olhar, sentir, compor, experimentar um currículo com imagens: corpos em relações... forças que são potências afetantes e afetadas, não o que agem,

mas o que percebem, vivem, sentem.... Seria o ambiente/saberes/fazerem ribeirinhos por seus afetos, capazes de potencializar outros olhares, linguagens e pensamentos no currículo de Ciências? Para Zourabchvili (2016), todo afeto implica uma conexão de forças, e é o exercício de uma força sobre outra, dessa maneira, a força não é o que age, mas o que percebe e sente.

Encontros com lugares capazes de gerar microfissuras no currículo de Ciências, por onde pode pulsar a vida. Imagens de ambientes entre rios, florestas, elementos, corpos que se atravessam, atravessam e avançam os limites do currículo servido na escola. Há um currículo não saciado pelo esquadrinhamento das linhas da escola e que faz dobras em imagens, ações, elementos... Encontros entre vidas e coisas onde um atravessa ao mesmo tempo em que é atravessado pelo outro

Não há como isolar a vida dos ribeirinhos do currículo da Escola. As imagens que compõem esse exercício resultam da vivência com estudantes e suas famílias em diversos momentos do cotidiano dos ribeirinhos. São imagens, que por suas potências, formam outra coisa. Nos encontros/atravessamentos entre ribeirinhos e demais vidas e elementos, os estudantes ribeirinhos constroem outros corpos.

Das imagens de algumas atividades e vivências dos estudantes ribeirinhos, um universo curricular pode saltar. Não passamos só pelas imagens, passamos por corpos e encontros, atravessamentos que fazem deslocar as linhas fixas de um currículo já traçado, pensado. Corpos ribeirinhos que deslocam corpos curriculares constituídos e cobertos por conteúdos e mecanismos prescritos. Imagens que constroem outras possibilidades no currículo de Ciências de uma escola ribeirinha.

Os espaços, saberes e fazerem ribeirinhos aqui apresentadas no que intitulei *Fotos e grafias e currículo e vidas e....* indicam potências de ambientes, elementos, vidas... Como uma linha de fuga de currículo prescrito e alicerçado no pensamento da universalidade, da identidade e da hierarquia.

*Criação por meio das vidas, desejos.
Possibilidades de diálogos com a vida com modos de vida.
Linhas da imprevisibilidade, aposta nos encontros e conexões.
Rupturas por meio de movimentos criativos.*

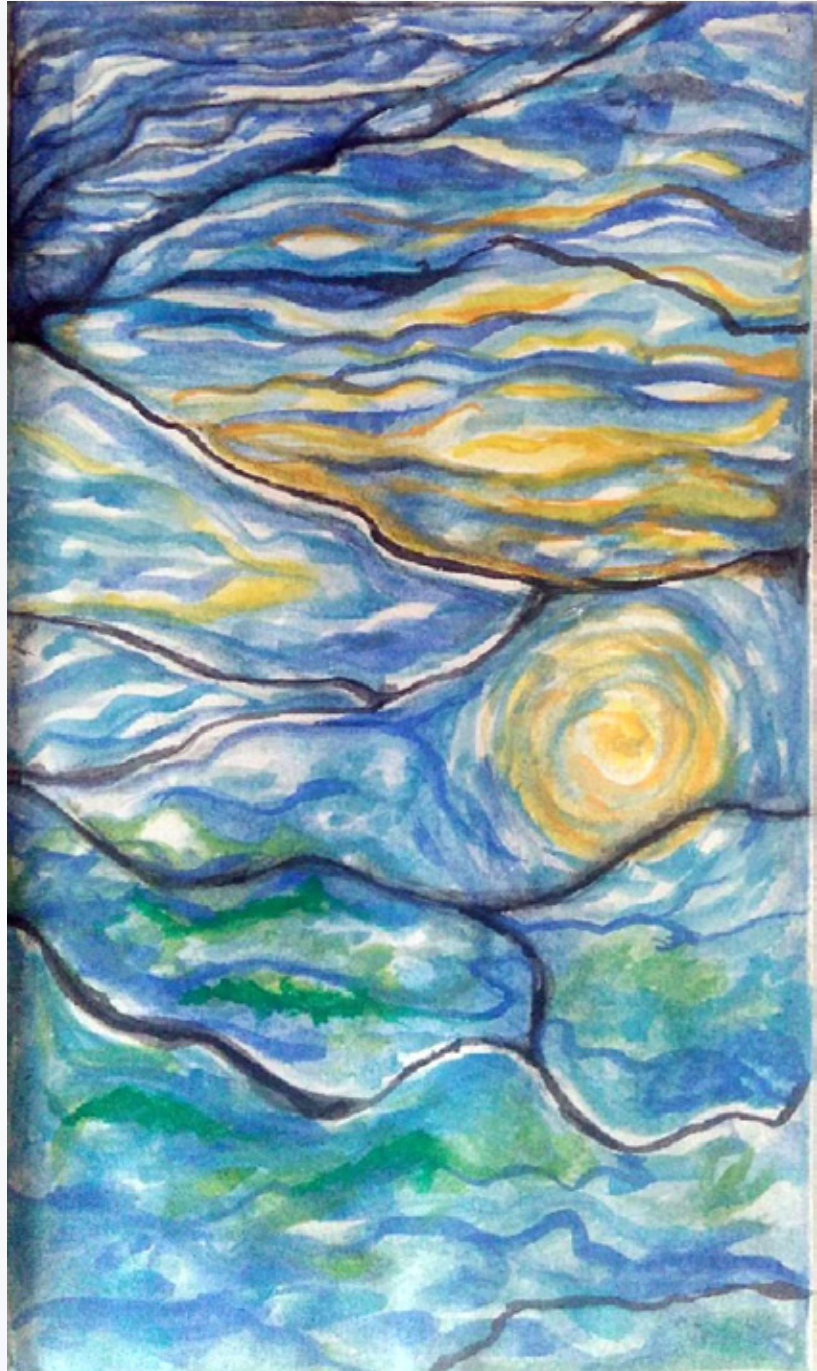


Figura 01: Linhas d'água
Fonte: Edilena Corrêa (2017)

*Linhas traçadas e percorridas.
Potências curriculares dos diversos espaços.
Pistas para pensar e experimentar novas práticas curriculares.*

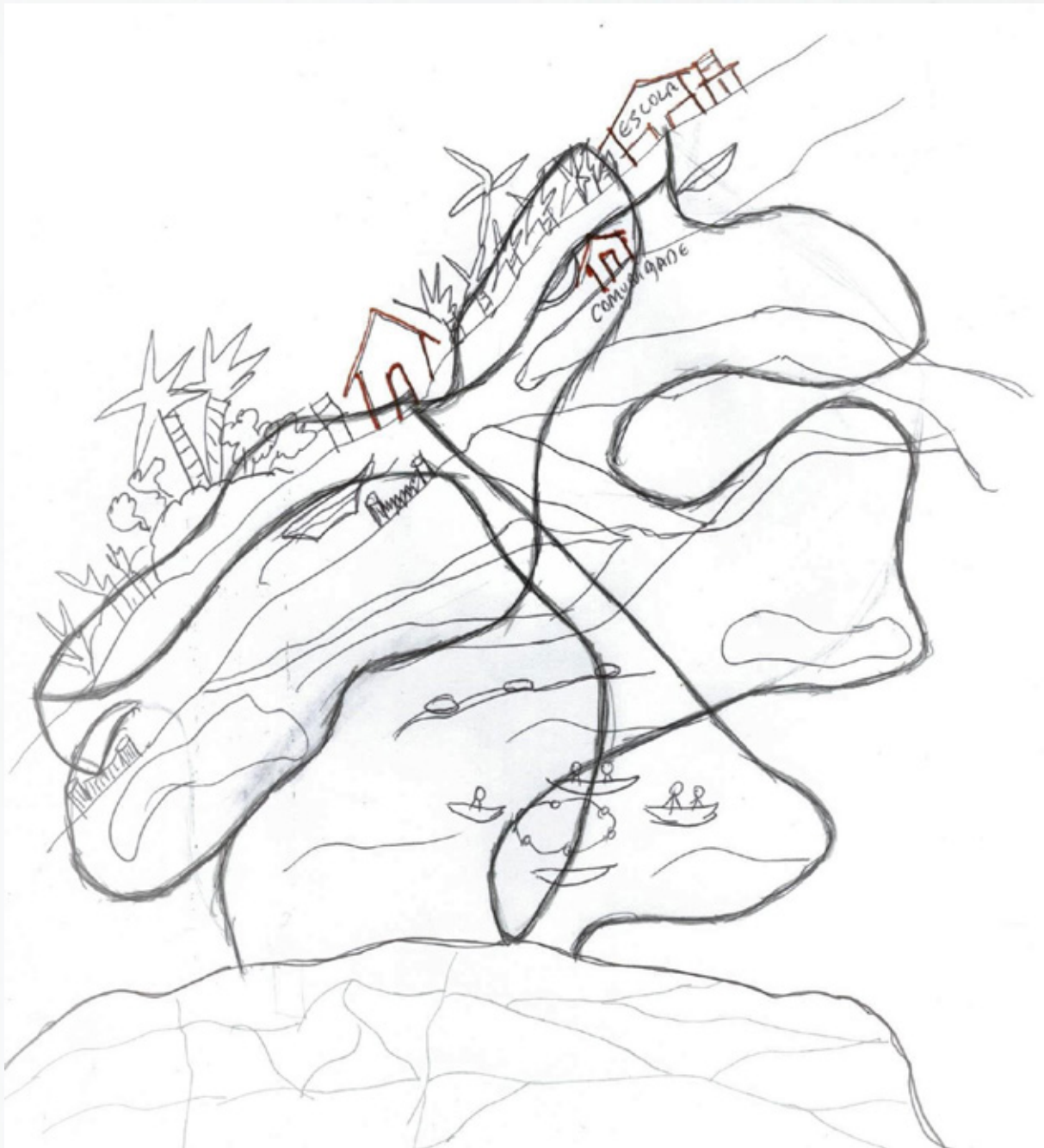


Figura 02: Mapa dos trajetos ribeirinhos
Fonte: Edilena Corrêa (2017)

*Olhar e sentir os modos de vida.
Desviar das exigências curriculares.
Abrir espaços para a ousadia de pensar.
Experimentar outras relações no currículo.
Afetações, desejos, vida, imprevisto, do improvável.*



Figura 03: Estudantes ribeirinhos
Fonte: Edilena Corrêa (2017)

*Mapeamento, acompanhamento, vivências, sensibilidade.
Experimentar aulas de Ciências a partir dos modos de vida.
Traçar outros currículos a partir da vida que acontece.*

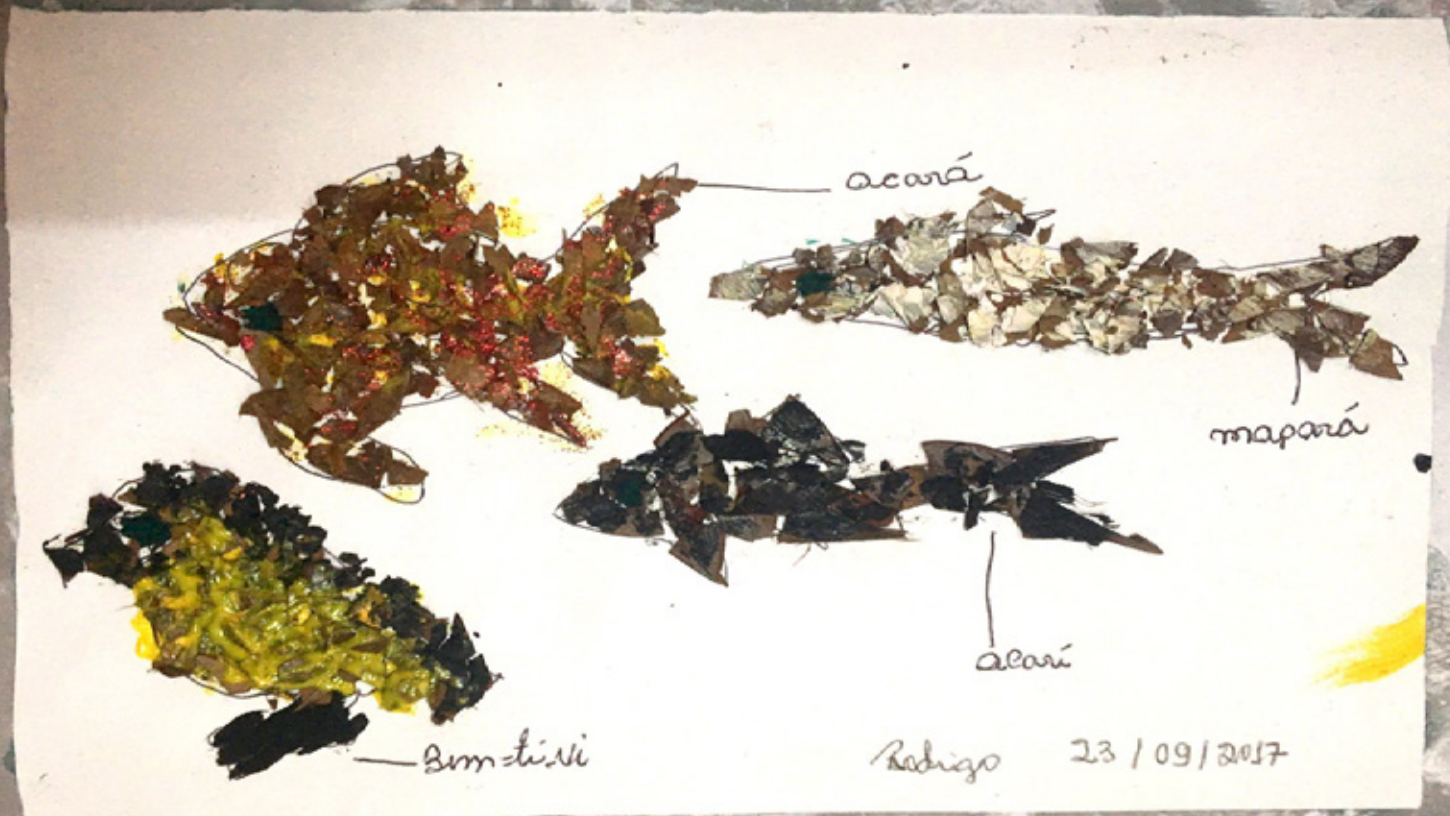


Figura 03: Estudantes ribeirinhos
Fonte: Edilena Corrêa (2017)

*Encontros, entrelaçamentos.
Outros modos de ser raiz
Multiplicidade e diferença.
Desordem que cresce, abriga, afeta e é afetada.
E quando menos se espera, o que era órgão vira mapa.
Traça esconderijos, habitações e coabitações.*



Figura 05: Mapa rizomático
Foto: Edilena Corrêa (2017)

*Vidas, corpos que não param de se diferenciar.
Lugares, elementos de um currículo.
O que interessa são as potências e o universo de possibilidades
que se criam em cada encontro.*



Figura 06: Estudante em atividade na sala de aula
Fonte: Edilena Corrêa (2017)

Referências bibliográficas

BRITO, M. R. *Entre as linhas da educação e da diferença*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2015.

CARVALHO, J. M. RANGEL, I. S. *Currículos, multidão e políticas de narrativa*. In: FERRAÇO, C. E.; CARVALHO, J. M. (Org.). *Currículos, pesquisas, conhecimentos e produção de subjetividades*. Petrópolis: Nupec/Ufes, 2013.

CORAZZA, S. M; SILVA, T. T. *Composições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CORRÊA, E. M. *Currículo e ensino de Ciências na Educação de Jovens e Adultos: entre linhas, saberes e diferença*. Belém, Pará, 2009. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemáticas, Universidade Federal do Pará, 2013.

CORRÊA; E. M. BRITO, M. R. Experimentações rizomáticas no ensino de ciências: pelas vias da diferença. *Revista Linha Mestra*, v.1, n. 27. Ago. Dez, 2015.

CORRÊA, E. M; B, M. R. Cartografando saberes: por entre traços no currículo de ciências na Educação de Jovens e Adultos. *Revista Linha Mestra*, v. 2, n. 28. Jan. Abr, 2016.

CORRÊA, E. M; BRITO, M. R. Currículo menor em Ciências: entre forças, desejos e vidas ribeirinhas na Amazônia Tocantina. *Revista da SBEnBIO*, v. 1, n. 9, 2016.

CORRÊA; E. M. BRITO, M. R. Potências do conceito de currículo menor para o ensino de ciências de uma escola ribeirinha na Amazônia Tocantina. *Revista Linha Mestra*, v.1, n. 35, 2018.

COSTA, D. W. S. BAIA, Y. S. BRITO, M. R. Traçados singulares na formação de professores. *Revista Signos*, v. 39, n. 2, 2018.

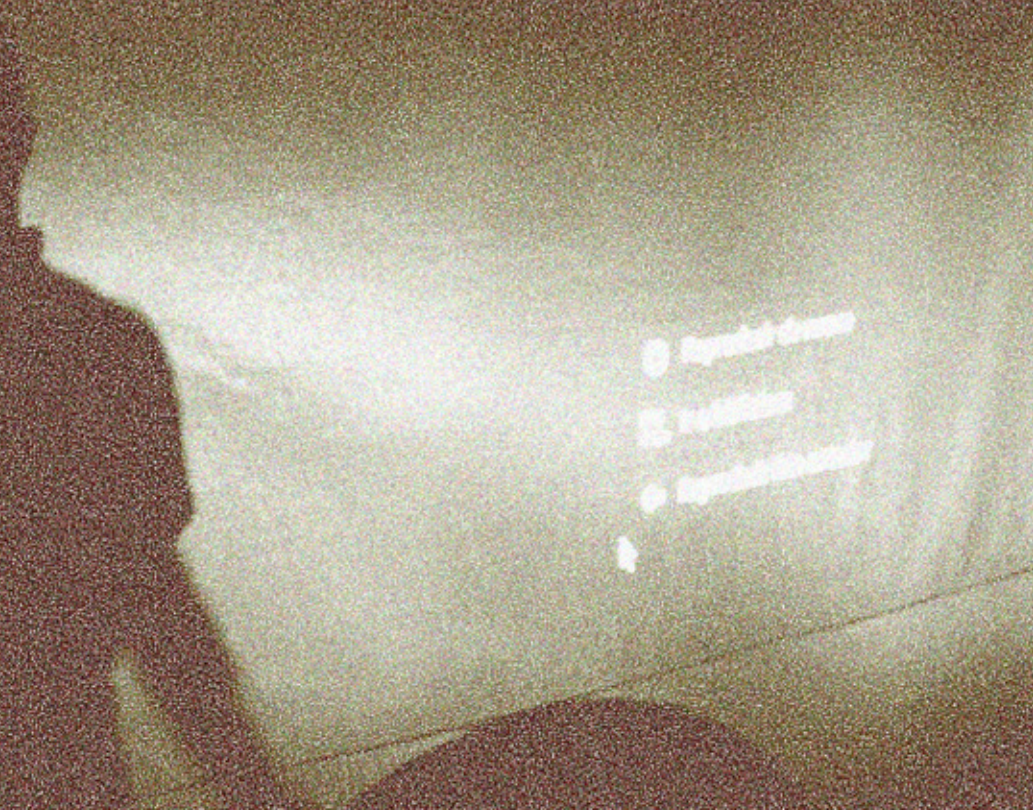
DELIGNY, F. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: n-1, 2015.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In.: *Revista Brasileira da Educação*, v. 1, n. 19, 2002.

MALDANER, O. A. Concepções epistemológicas no ensino de ciências In: SCHNETZLER, R. P; ARAGÃO, R. M. R. *Ensino de ciências: fundamentos e abordagens*. Piracicaba: UNIMEP, 2000.

PARAÍSO, M. Diferença no currículo. *Cad. Pesquisa.*, v. 40, n.140, 2010.

PIETROCOLA, M. *Curiosidade e imaginação: os caminhos do conhecimento nas ciências, nas artes e no ensino*. In. CARVALHO, A. M. Pessoa de (Org.). *Ensino de ciências: unindo a pesquisa e a prática*. São Paulo: Cengage Learning, 2013.



DESENVOLVIMENTO DA PERCEPÇÃO VISUAL NA GEOMETRIA DOS ANOS INICIAIS: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR COM A ARTE

Larissa Cavalcante
Carlos Aldemir Farias
Iran Abreu Mendes

Introdução

A necessidade de aperfeiçoar os processos de ensino-aprendizagem é conhecida de diversas maneiras: aprendizagem significativa, aprendizagem contextualizada, lúdica, centrada no aluno, autônoma... os termos são muitos. O fio condutor subjacente a esses esforços é o anseio por estratégias de ensino que oportunizem à criança, ao adolescente e ao jovem as ferramentas necessárias para o seu desenvolvimento intelectual integral. Em outras palavras, pode-se dizer que esse anseio é de que o resultado do processo educacional se aproxime do que Morin (2003) denominou como uma *cabeça bem-feita*, ou seja, um indivíduo que possui a capacidade de “ligar os saberes e lhes dar sentido” (MORIN, 2003, p. 21).

O caminho para alcançar este fim vai na contramão do movimento de hiperespecialização dos saberes. Antes, deve ser trilhado com vistas a encontrar as interfaces das diferentes áreas do conhecimento, superando a compartimentalização excessiva do modelo disciplinar. Desse modo, pode-se pensar uma educação que favoreça o desenvolvimento de uma visão mais ampla, que se preocupe com um cenário global ao mesmo tempo em que tem capacidade de lidar com problemas especializados, evitando a acumulação de informações desconectadas (MORIN, 2003).

Este estudo se volta para essas reflexões acerca da necessidade de contextualização dos conhecimentos no ambiente escolar, com ênfase em processos de ensino-aprendizagem¹ que reaproximem os conteúdos vistos em sala de aula das experiências e elementos do cotidiano dos alunos. Nesse contexto, descrevemos uma proposta de atividade interdisciplinar entre Arte e Geometria, em especial formas geométricas, voltada ao desenvolvimento do pensamento geométrico nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental, considerando que tal processo é essencial para estabelecer as bases do estudo de Geometria, e deve vir a ser consolidado nos níveis de ensino subsequentes.

1 Quando falamos de ensino-aprendizagem, o fazemos conforme o entendimento de Passmore (2001), onde o termo tem a conotação de dois processos indissociáveis entre si, ou seja, um necessariamente implica no outro (PASSMORE, 2001). Assim, todas as vezes que a expressão for mencionada, caberá o mesmo entendimento.

A atividade foi desenvolvida de maneira a mobilizar as técnicas e a experiência do contato com a linguagem das Artes Visuais como uma estratégia para o desenvolvimento da habilidade de percepção visual, essencial para o estabelecimento do pensamento geométrico. Assim, a experiência do fazer artístico permitiu que as crianças construíssem significados provenientes de suas próprias experiências.

Nosso objetivo consistiu, portanto, em descrever uma proposta interdisciplinar entre Artes Visuais e Geometria para o desenvolvimento da habilidade de percepção visual de alunos do terceiro ano do Ensino Fundamental. Este capítulo foi dividido da seguinte maneira: a primeira parte, intitulada *o estudo de Geometria e a integração de saberes nos Anos Iniciais*, apresenta um breve histórico do ensino de Geometria no Brasil e suas influências; discorre também sobre os desafios enfrentados neste nível de ensino e a possibilidade de aliar conhecimentos geométricos a conhecimentos artísticos por meio de atividades interdisciplinares.

A segunda parte, intitulada *as formas no nosso corpo: criação de personagens a partir de formas geométricas*, explicita a metodologia empregada no planejamento e desenvolvimento da atividade que constituiu a empiria deste capítulo, bem como detalha os procedimentos metodológicos e técnicas de pesquisa utilizadas para obter os dados aqui apresentados. Caracteriza, ainda, a escola onde foi desenvolvida a atividade e o público-alvo da ação pedagógica. Além disso, é feito o relato detalhado da ação pedagógica, realizada com 52 alunos da Rede Municipal de Belém do Pará, e tece reflexões acerca dos resultados obtidos.

Geometria e integração de saberes nos anos iniciais

O estudo de Geometria está presente no início da formação intelectual da criança desde as primeiras legislações que regulamentaram o ensino formal no Brasil-República (SILVA; VALENTE, 2013). Ao longo das décadas, sucederam-se diferentes maneiras de ensinar Geometria, ora apoiadas primariamente no recurso do desenho, ora apresentando uma visão mais intuitiva, focada na prática e na importância dos sentidos para a observação e a assimilação das formas, partindo do espaço para o plano. O Movimento da Matemática Moderna, a partir da década de 1960, foi um fator determinante para moldar o ensino de Matemática das últimas décadas nas escolas brasileiras e deixou profundas marcas no ensino de Geometria. As ideias deste movimento reestruturaram radicalmente o ensino da Matemática Escolar a partir da aplicação de ideias do Estruturalismo e trabalhos de Psicologia Cognitiva, e menor ênfase no modelo Euclidiano, assim como acentuaram as dificuldades do ensino de Geometria nas escolas (RODRIGUES; SILVA, 2006). Nas últimas décadas, viu-se um esforço de recuperação do ensino de Geometria, evidenciado por mudanças e reformulações nas propostas curriculares e nos livros didáticos (NACARATO; PASSOS, 2003).

Como qualquer atividade pedagógica, o ensino de Geometria nos Anos Iniciais apresenta desafios em sala de aula. Alguns estudos apontam que as dificuldades enfrentadas por professores e alunos neste nível de ensino possuem causas diversas, dentre as quais destacam-se lacunas na formação dos professores que ensinam Matemática, as influências do já mencionado movimento da Matemática moderna e a ausência de ações pedagógicas que explorem o potencial da Geometria como conhecimento a ser integrado às demais disciplinas e às atividades cotidianas dos alunos. Para minimizar esse problema, há que se buscar estratégias e propostas de ensino que integrem os conhecimentos trabalhados em sala de aula às realidades diárias dos alunos da escola básica (NACARATO; PASSOS, 2003).

Vale ressaltar que, no Brasil, a formulação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) constitui uma iniciativa nesse sentido, ao estabelecer que o estudo de Geometria nesse nível de ensino deve se voltar para a formação do pensamento geométrico, bem como iniciar o processo de sistematização e formalização dos conteúdos, em consonância com as vivências cotidianas dos alunos (BRASIL, 2017), algo que já era defendido pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997).

Nesse contexto, os conteúdos de Geometria estabelecidos para os Anos Iniciais do Ensino Fundamental estão centrados nas relações entre a criança e o mundo que a cerca, com ênfase na exploração das características das figuras geométricas planas e espaciais, na percepção de relações espaciais, mudanças de direção e sentido no deslocamento das figuras, no desenvolvimento da percepção visual geométrica. Nosso foco neste estudo é o desenvolvimento da habilidade de percepção visual relacionada ao processo de ensino-aprendizagem de alguns conteúdos de Geometria, quais sejam: as figuras geométricas planas e o reconhecimento de suas características.

Segundo Del Grande (1996), o aperfeiçoamento da habilidade de percepção visual está intimamente ligado à aprendizagem de conceitos de Geometria. Tal aprendizagem começa mesmo antes de a criança chegar à idade escolar, uma vez que sua relação com o mundo é mediada pela experiência física e pelas relações espaciais que estabelece com o espaço em que habita, especialmente antes de dominar a linguagem (DEL GRANDE, 1996).

O desenvolvimento das habilidades que permitem à criança compreender melhor essas relações é um processo que, no contexto escolar, ressignificará as experiências vividas na vida cotidiana. Segundo Fonseca et al. (2001), o conhecimento que as crianças trazem para o ambiente escolar é intuitivo, explorado por meio dos órgãos dos sentidos. À medida que essas experimentações se tornam sistematizadas, são adquiridas as habilidades que lhe permitem modificar o espaço à sua volta, identificar as características geométricas deste espaço e agir sobre ele ao desenvolver atividades com a criação, reutilização, reinvenção de materiais que tem à disposição (FONSECA, 2001). Assim, as atividades desenvolvidas em sala de aula no

ensino de Geometria constituem oportunidades diárias de articular as experiências que a criança vivencia tanto no ambiente escolar quanto no ambiente doméstico com os conteúdos escolares. Torna-se essencial, portanto, que o planejamento de tais atividades explore esse potencial.

Assim, uma abordagem interdisciplinar se constitui como um dos caminhos possíveis para a contextualização do ensino de Geometria nos Anos Iniciais. Aqui, quando falamos em interdisciplinaridade, partimos de Olga Pombo (2005), para quem interdisciplinaridade consiste em, mais do que uma prática ou uma estratégia, uma atitude a ser adotada; uma atitude de escuta, de interesse pelo que o outro pensa e pelo que tem a dizer. Em suma, uma maneira de viver o processo de ensino-aprendizagem que ultrapassa as barreiras disciplinares por meio do estímulo à colaboração, ao trabalho em comum e à curiosidade.

Já na década de 1950, a necessidade de aproximar os saberes de diferentes áreas do conhecimento era discutida na Inglaterra por Charles Snow (1995). Para este autor, a especialização excessiva do conhecimento tornara-se, à época, tão profunda que poder-se-ia admitir a existência de duas culturas: uma *humanística*, formada pelos literatos, e outra *científica*, formada pelos cientistas. Em que pese ao contexto histórico e sociocultural específico em que este autor estava inserido, pode-se considerar que as observações feitas por ele em relação aos males da fragmentação dos conhecimentos ainda são pertinentes no cenário atual, algo que o próprio Snow apontou, ao indicar que esse não era um problema apenas da Inglaterra, mas de todo o Ocidente, e que resultava em perdas intelectuais, práticas e criativas para a sociedade como um todo (SNOW, 1995). O fato de que, mais de meio século depois de Snow ter abordado o tema, este continue a ser discutido evidencia a persistência do problema.

No campo educacional, podemos perceber tal problema ao observarmos o fenômeno da hiperespecialização das disciplinas, que constitui um dos fatores que tornam o processo de ensino-aprendizagem dissociado das experiências do aluno. Embora os conceitos de *inter*, *multi* e *transdisciplinaridade* venham sendo discutidos há décadas (NICOLESCU, 2008), ao empreendermos uma ação pedagógica que integre os conhecimentos de duas ou mais áreas, encontramos na comunidade escolar diversas ideias pré-concebidas fruto de uma mentalidade fragmentada, que só consegue perceber o processo de ensino-aprendizagem sob uma ótica rigidamente disciplinar.

Ao tratarmos da interface Arte e Matemática, o entendimento de que ambas são incompatíveis persiste no senso comum, especialmente no ambiente escolar (GONÇALVES; SANTOS, 2019). Contudo, historicamente, o conhecimento matemático e o conhecimento artístico tiveram considerável proximidade, especialmente no campo da Geometria. Na história do desenho, da pintura da arquitetura ocidentais, Arte e Geometria dialogam constantemente (ZALESKI, 2013).

Nos documentos que regem a Educação Básica no Brasil (BRASIL, 1997; BRASIL,

2017), encontram-se recomendações de que o estudo de Geometria seja feito por meio da integração com as demais áreas do conhecimento, e chama a atenção para as possibilidades de aliar o estudo das formas geométricas a atividades artísticas. No que diz respeito à Base Nacional Comum Curricular, encontramos neste documento a preocupação com a necessidade de reverter o quadro de isolamento entre as disciplinas escolares e o incentivo de que as atividades desenvolvidas em sala de aula sejam contextualizadas de acordo com as realidades dos alunos.

Na BNCC, o estudo da Geometria compõe uma das cinco Unidades Temáticas nas quais está dividido o ensino de Matemática. Tal divisão põe em relevo a importância deste conhecimento na formação do aluno, considerando-o um dos pilares da educação matemática. Nos Anos Iniciais, o conteúdo de Geometria é voltado primariamente ao desenvolvimento do pensamento geométrico, que deve ser consolidado nos Anos Finais do Ensino Fundamental (BRASIL, 2017).

Nesse panorama, o estudo das formas geométricas assume um papel central, uma vez que são enfatizadas as experiências da criança com o mundo físico, por meio de associações com objetos e elementos da natureza, com foco em classificar e identificar características e propriedades das figuras planas e espaciais, bem como o desenvolvimento da habilidade de percepção visual. Tais orientações abrem um leque de possibilidades ao professor para abordar os conteúdos de Geometria por meio da Arte. Vale ressaltar que, na educação escolar, o estudo da Arte não tem como finalidade a formação de artistas. Antes, os conteúdos desse componente curricular são abordados no sentido de conhecer as linguagens artísticas enquanto meios de expressão de sentimentos, pensamentos e da sensibilidade do aluno. Além disso, o estudo dos conteúdos de Arte deve levar à reflexão e articulação dos saberes inerentes às linguagens artísticas envolvendo práticas de criar, ler, produzir e construir formas artísticas (BRASIL, 2017).

Portanto, estudar as formas geométricas por meio de um diálogo com a Arte nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental constitui-se como uma oportunidade de abordar o desenvolvimento da percepção visual por meio de atividades que deem espaço para a experimentação das formas, das cores e do espaço físico que fazem parte da experiência cotidiana da criança. Destarte, temos nas práticas de criação e leitura de formas artísticas um veículo próprio da linguagem das artes visuais, que permite, entretanto, diversas oportunidades de explorar os conceitos de Geometria em sala de aula (CAVALCANTE, 2019).

A escolha dos alunos dos Anos Iniciais como público-alvo da ação pedagógica que será descrita neste estudo justifica-se ao levarmos em consideração a importância de oportunizar às crianças uma educação estética desde os primeiros anos escolares. De acordo com Read (2013), *a educação pela arte*, conforme definida pelo referido autor, “constitui uma abordagem integral da realidade que deveria ser chamada de educação estética – a educação dos sentidos nos quais a consciência e,

em última instância, a inteligência e o julgamento humano estão baseados” (READ, 2013, p. 8). Uma vez que o conhecimento artístico mobiliza a expressão de processos intuitivos e subjetivos (SOUSA, 2005), empreender ações pedagógicas que enfatizem a educação do sensível por meio de atividades artísticas no início da vida escolar contribui para articular a dimensão afetiva do aluno com os processos de ensino-aprendizagem das diversas áreas do conhecimento (CAVALCANTE, 2019).

As formas no nosso corpo: criação de personagens a partir de formas geométricas

A ação pedagógica aqui relatada ocorreu no mês de maio de 2019, no Liceu Escola de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso, uma escola pública da Rede Municipal de Ensino de Belém, e teve como público-alvo 52 alunos do terceiro ano do Ensino Fundamental². A escolha por este local de pesquisa se deu devido ao fato de que esta é a escola onde a primeira autora leciona a disciplina Arte desde o ano de 2012. Nesta unidade escolar, a professora, além de ministrar aulas de Arte, desenvolve projetos interdisciplinares com os professores das demais disciplinas. Dentre esses projetos, estão algumas ações pedagógicas voltadas para o estudo da Geometria por meio da integração de conhecimentos entre Arte e Matemática, com a abordagem da linguagem das Artes Visuais. A atividade que descrevemos neste estudo tem origem, portanto, em práticas que vêm sendo desenvolvidas ao longo dos últimos oito anos (2012-2019).

Esta ação pedagógica fez parte de uma série de atividades elaboradas a partir das orientações da BNCC e do projeto político-pedagógico da escola. A escolha das duas turmas que participaram da ação foi feita a partir de reuniões com as professoras regentes e a coordenação pedagógica da escola. As aulas ocorreram uma vez por semana, com duração de 1h30, no período de março a junho de 2019. Nesta ação, foram realizados seis encontros, nos quais as crianças realizaram atividades de pintura, desenho, colagem e manipulação de sólidos geométricos.

O ateliê teve como foco o desenvolvimento de atividades que visavam a oportunizar aos alunos a vivência de uma experiência estética no processo de ensino aprendizagem das formas geométricas por meio de atividades artísticas, uma vez que os objetivos da pesquisa de mestrado perpassavam esse conceito. O recorte apresentado neste capítulo tem como foco apenas um dos encontros que compuseram o ateliê. A aula denominada “As formas geométricas no nosso corpo” abordou o processo de aprendizagem de noções de representação, identificação e caracterização de figuras geométricas planas.

2 A atividade fez parte de uma ação pedagógica inter-transdisciplinar, denominada Ateliê Experiência Estética com Formas Geométricas, que fez parte da empiria da dissertação de mestrado intitulada “Experiência Estética com Formas Geométricas nos Anos Iniciais” (CAVALCANTE, 2019).

Os dados empíricos aqui apresentados foram coletados a partir de uma abordagem qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1994), uma vez que foram obtidos a partir da observação participante do ambiente onde foi realizada a pesquisa e são descritos de maneira subjetiva, levando em consideração as relações sociais, principalmente a relação entre professor-aluno, e interpretados de maneira argumentativa. O registro desses dados foi feito por meio de anotações em diário de bordo, registros fotográficos, gravação de áudio em *smartphone* e da observação participante. A maneira como cada uma dessas técnicas foi empregada será detalhada a seguir.

Segundo Cañete (2010), uso do diário de bordo é um dos elementos essenciais da prática do professor-pesquisador. Para a autora, a pesquisa relacionada às situações do cotidiano da sala de aula não deve ter como finalidade apenas a solução de um problema de pesquisa, mas sim envolver um engajamento ativo do professor que vise aperfeiçoar sua prática. Nesse contexto, a escrita do diário de bordo do professor-pesquisador permite diversas ações que promovem tal aperfeiçoamento: o registro das atividades e impressões durante a escrita, a reflexão sobre as atividades realizadas e a compreensão dos critérios utilizados para o registro (CAÑETE, 2010). Durante a atividade que será relatada, os registros no diário de bordo foram essenciais para que as impressões iniciais na sala de aula fossem posteriormente analisadas à luz dos autores estudados, bem como relacionadas aos demais dados obtidos a partir da interação com os alunos.

Os registros fotográficos que compõem o relato da atividade se inserem na narrativa deste estudo com base no conceito de *fotografia como método de pesquisa*, de Collier Jr. e Collier (1990). Tais fotografias constituem uma forma de registro não-verbal das atividades e interações dos alunos com os materiais utilizados, e contribuiu para a retomada e análise das produções.

A gravação de áudio por meio de um *smartphone* foi utilizada para registrar o diálogo da professora com os alunos, bem como suas impressões acerca da atividade. Em uma atividade dessa natureza, o registro da fala das crianças é fundamental para a análise dos resultados, porquanto os fragmentos de fala que acompanham o relato da atividade são indissociáveis dos desenhos produzidos.

Gobbi (2015) afirma que os desenhos infantis tomados em conjunto com os relatos orais das crianças no momento em que produzem estes desenhos constituem “formas privilegiadas de expressão” (GOBBI, 2015, p. 73), e que tais registros permitem ao pesquisador perceber a produção infantil com um olhar mais aproximado do olhar da criança. A apresentação das fotografias em conjunto com os fragmentos de fala das crianças foi, portanto, organizada de maneira a permitir vislumbrar a subjetividade do aluno durante a realização da atividade e ilustrar como a assimilação dos conteúdos se inseriu em sua experiência.

Todas as técnicas listadas anteriormente tiveram como eixo central a

observação participante da professora-pesquisadora em sala de aula, uma vez que esta técnica constituiu o elemento necessário para que a coleta dos dados a partir dos demais instrumentos de pesquisa fosse efetiva. Segundo Vianna (2003), embora a observação em sala de aula tenha um caráter avaliativo, esta deve também oportunizar o registro de elementos subjetivos do desempenho dos alunos, tais como o interesse, empenho e atitudes dos aprendizes durante as atividades desenvolvidas. Quanto aos materiais, foram utilizados na atividade papel sulfite em tamanho A4, lápis de desenho, lápis de cor de diversas cores, canetas hidrográficas coloridas, gizes de cera coloridos e formas geométricas produzidas em cerâmica nas oficinas de arte da escola³.

A atividade que descreveremos a seguir teve como finalidade o estudo das figuras geométricas planas, com o foco no desenvolvimento da percepção visual e espacial. Ao planejar a aula, tomamos como ponto de partida alguns dos objetos de conhecimento e habilidades designadas para o estudo deste conteúdo na BNCC, quais sejam: o reconhecimento e análise das características de figuras geométricas planas, e a classificação e comparação delas em relação a seu número de lados.

A partir desse direcionamento, foi definido o objetivo geral da aula, que consistiu em explorar a possibilidade de usar as formas geométricas para a representação do corpo humano. Os objetivos específicos foram: introduzir noções básicas de transformações geométricas por meio do desenho; caracterizar e identificar as figuras geométricas planas em relação a seus lados e vértices.

A atividade foi realizada com duas turmas diferentes. Porém, será apresentado um relato unificado da ação pedagógica, haja vista que os objetivos e procedimentos adotados foram os mesmos em ambas as turmas. Foram produzidas previamente diversas formas geométricas em cerâmica para serem utilizadas como recurso pedagógico na aula, as quais podem ser vistas na Figura 1.

3 O Liceu Mestre Raimundo Cardoso foi fundado com o objetivo de preservar a tradição ceramista de Icoaraci (BELÉM, 2012; 1996), distrito da região metropolitana de Belém. Assim, a escola possui uma estrutura curricular onde os alunos participam, desde os primeiros anos de vida escolar, de oficinas que complementam as atividades em sala de aula e ocorrem no Núcleo de Arte que fica localizado dentro da escola. A maior parte dessas oficinas abrange as diversas etapas do processo de produção da cerâmica (CAVALCANTE, 2019).



Figura 1 – Formas geométricas em cerâmica.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2019.

No início da aula, foram entregues a cada aluno várias formas geométricas em cerâmica, folhas de papel sulfite em tamanho A4, lápis de cor de diversas cores, canetas hidrográficas coloridas e gizes de cera coloridos. As crianças logo demonstraram curiosidade diante da novidade do material – as peças em cerâmica – e questionaram qual a relação das peças com os demais materiais recebidos. Após uma conversa inicial, na qual a professora indagou os alunos acerca dos nomes das formas e sobre o que poderia ser feito com as peças, a professora explicou às crianças que a atividade do dia era criar personagens utilizando as formas geométricas como molde.

As orientações foram de que cada aluno deveria criar seu personagem com uma história, nome e características próprias. O uso das peças como molde também serviu aos propósitos de evitar o uso da régua e preservar a regularidade da representação das formas geométricas no desenho que viria a ser feito. Além disso, facilitou a exploração das relações espaciais por meio dos movimentos de simetria, reflexão, rotação e deslizamento.

Ao ser questionada pelas crianças sobre como deveriam ser os personagens, a professora lhes informou que estavam livres para imaginar qualquer personagem, ao que alguns alunos sugeriram que todos desenhassem super-heróis. Os demais alunos concordaram com a sugestão. Alguns alunos foram contando as histórias e características dos seus personagens durante a realização da atividade, apesar da orientação inicial de que o momento de falar sobre suas criações se daria ao fim da aula.

A atividade gerou bastante engajamento por parte das crianças e resultou na produção de 21 desenhos, dos quais alguns ilustram esta seção. A seguir, destacamos alguns aspectos que podem ser observados a partir desse conjunto de desenhos e das interações em sala de aula durante a realização da atividade. Tais

aspectos dizem respeito ao uso dos moldes em cerâmica como recurso pedagógico, às noções de transformações geométricas que puderam ser exploradas, à abstração das formas geométricas relacionadas ao corpo humano e, por fim, à identificação das formas geométricas por parte dos alunos.

As peças em cerâmica geraram bastante curiosidade entre as crianças, que as associaram inicialmente a brinquedos, tais como quebra-cabeças ou jogos de montar. Ao receberem as peças, os alunos demonstraram familiaridade com o material, porquanto já experimentaram em outras ocasiões o processo de produção da cerâmica nas oficinas do Liceu Escola. O uso desse recurso pedagógico foi a solução encontrada para manter a regularidade das formas geométricas nos desenhos sem que fosse necessário utilizar a régua.

Segundo Nacarato e Passos (2003), o uso de modelos como representação das formas geométricas auxilia o desenvolvimento da capacidade de abstração do aluno, uma vez que, durante o processo de desenvolvimento da percepção visual do espaço geométrico, ocorre uma identificação entre o conceito e sua representação. Sendo assim, por meio da manipulação ou construção do objeto, a compreensão da estrutura da forma geométrica pode ser mais completa (NACARATO; PASSOS, 2003).

O segundo aspecto relevante acerca do material foi que, ao receberem as peças, percebeu-se que o primeiro impulso dos alunos foi criar a personagem por inteiro, como um mosaico, para então transferir essa composição para o papel, conforme podemos ver na Figura 2.



Figura 2 - Criação da personagem.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2019.

Uma vez que havia quantidades limitadas de cada forma geométrica, essa atitude logo criou um impasse, pois as crianças chegaram à conclusão de que o material não seria suficiente para todos. Utilizamos tal entrave como ponto de partida

para refletir sobre as noções de transformações geométricas. Foi estabelecido um diálogo com os alunos para discutir uma possível solução.

Aluno 1: Professora, só tem um desse [triângulo] sobrando, eu preciso de dois.

Professora: Mas por que você precisa de dois?

Aluno 1: para fazer as duas pernas.

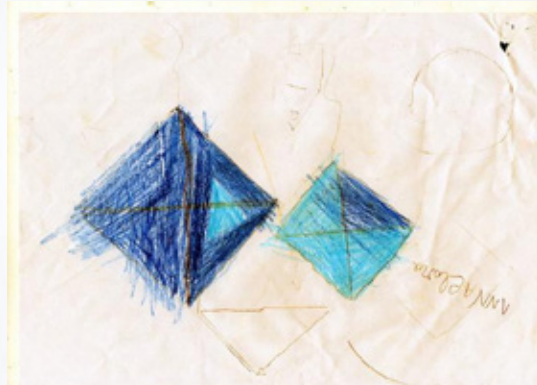
Professora: mas será que não tem um jeito de usar só esse? Tente descobrir um jeito de usar a mesma figura para as duas pernas. Será que se mudar de posição não dá para fazer as duas pernas?

Aluno 2: Eu fiz assim [desenhou a mesma figura duas vezes, na mesma posição].

Aluno 1: Ah, mas assim ele está de lado.

Professora: Então, como nós podemos fazer para desenhar as pernas de outro jeito?

Aluno 2: Eu já sei! É só virar! (informação verbal)⁴.



Figuras 3 e 4 – Reflexão de figuras geométricas planas.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2019.

No fragmento de conversa acima, bem como em outros momentos durante a atividade, os alunos foram estimulados a perceber as possibilidades de rotacionar, deslizar, refletir as mesmas peças, para que assimilassem a noção de que as representações gráficas de uma forma são múltiplas, e que, ao utilizarmos a mesma peça em posições diferentes, obteremos resultados diferentes. Tal atitude contribuiu para consolidar gradualmente o conceito da forma geométrica – no caso do exemplo acima, o triângulo – sem, entretanto, atrelá-lo a uma representação gráfica única, conforme afirmam Nacarato e Passos (2003).

Segundo as autoras, no raciocínio geométrico, as figuras geométricas possuem propriedades conceituais, mas não são, em si mesmas, um conceito. Elas refletem propriedades espaciais e possuem qualidades conceituais. Desta feita,

4 Trecho de uma interação entre professora e aluno colhida pelos pesquisadores *in loco*.

os modelos e representações, tais como o desenho e os objetos utilizados em sala de aula como recurso pedagógico, contribuem para desenvolver a capacidade de abstração e construir as imagens mentais que integram o pensamento geométrico (NACARATO; PASSOS, 2003).

Outro aspecto relevante a ser destacado foi a associação das formas geométricas ao corpo humano, que constituiu o objetivo da aula. Logo no começo da atividade, alguns alunos demonstraram estranhamento quanto ao uso das formas geométricas para representar o corpo humano, conforme indica o diálogo a seguir.

Professora: Hoje nós vamos desenhar personagens com essas figuras que vocês têm aí nas mesas⁵...

Aluno 1: Mas vai sair tudo quadrado!

Aluno 2: Não vai nada, não tem só quadrado, tem outros.

Professora: Tem outros? Quais são, alguém sabe me dizer?

Aluno 3: Tem um monte... quadrado, retângulo, esse que tem uma ponta⁶ (informação verbal)⁷.

Logo que iniciaram a atividade, alguns alunos reclamaram da ausência de círculos e peças “compridas” para a representação da cabeça e dos braços e pernas, ou de peças que pudessem representar as mãos, mais uma vez indicando a existência de ideias pré-concebidas a respeito da representação da forma humana. Entretanto, a resistência das crianças logo se dissipou a partir do diálogo entre a professora e os alunos, e quando começaram a explorar as possibilidades de utilização do material. Por meio da fala das crianças, é possível perceber de que maneira elas estabeleciam associações entre as figuras geométricas planas e a forma humana, conforme o diálogo a seguir.

Professora: Qual é o seu super-herói Osíris?

Aluno: É o homem-quadrado!!!

Aluna: A minha é a Super-Pipoca!

Professora: E quais são os poderes dela?

Aluna: Ela solta uma carga de pipoca aqui por cima, ó... (Informação verbal)⁸.

5 Os diálogos que compõem esta seção, juntamente com algumas das imagens apresentadas, aparecem na segunda parte da dissertação de mestrado “Experiência estética com formas geométricas nos Anos Iniciais” (CAVALCANTE, 2019), mencionada anteriormente.

6 Refere-se ao trapézio.

7 Trecho de uma interação entre professora e aluno colhida pelos pesquisadores in loco.

8 Idem.



Figura 5 - Mulher Tijolo.
Fonte: Acervo da pesquisa, 2019.

Após o término da atividade, apenas alguns dos alunos quiseram apresentar suas personagens ao resto da turma, mas isto não prejudicou os resultados, pois a maioria das crianças falou sobre suas criações ao longo da aula. Após as apresentações das personagens, foi solicitado às crianças que falassem sobre quais figuras haviam sido utilizadas para a criação das personagens, e se houvera algum critério especial para a escolha das formas geométricas utilizadas no desenho.

As respostas foram diversas. Alguns alunos afirmaram ter escolhido as formas geométricas aleatoriamente, enquanto outros alegaram ter escolhido formas semelhantes a determinadas partes do corpo. Com esses relatos, pudemos perceber que alguns alunos utilizaram os nomes de algumas figuras geométricas planas (triângulos, retângulos e quadrados)⁹. Ao considerarmos o conjunto das figuras geométricas abordadas na atividade, nota-se que as crianças estabeleceram meios de identificá-las, mesmo sem conhecer a nomenclatura. A relação das palavras utilizadas pelas crianças para denominar as formas geométricas pode ser vista no Quadro 1.

9 Vale ressaltar que esta aula foi o quarto encontro da ação pedagógica "Ateliê Experiência Estética com Formas Geométricas". Portanto, os alunos já estavam familiarizados com as formas geométricas por meio das atividades anteriores, bem como devido ao estudo do assunto nas aulas de Matemática. Durante as reuniões realizadas para discutir as ações da pesquisa com as professoras regentes, o tema já havia sido introduzido em sala de aula por meio de alguns exercícios, porém sem a cobrança de nomenclaturas.

Descrição	Forma Geométrica correspondente
Quadrado com ponta Quadrado com uma descida Aquele que parece uma rampa Rampa de skate	Trapézio
Diamante	Pentágono e hexágono
Aquele igual a uma lata de óleo	Cilindro ¹⁰
Pipa	Losango
Caixa	Cubo
Quadrado da porta	Retângulo
Bola	Esfera e círculo

Quadro 1- Descrições utilizadas pelos alunos para caracterizar as formas geométricas¹¹.
Fonte: Cavalcante, 2019.

Além de associar as formas geométricas a elementos do cotidiano, conforme evidenciado pelo Quadro 1, os alunos também passaram a distingui-las por meio de gestos feitos com as mãos e da contagem do número de lados. Assim como a situação em que foram introduzidas noções de transformações geométricas para explorar o uso das peças em cerâmica, as soluções encontradas para suprir a necessidade de identificar as formas geométricas fazem parte do processo gradual de desenvolvimento do pensamento geométrico, e indicam que a habilidade de percepção visual das crianças foi mobilizada.

A identificação das formas geométricas demandou a capacidade de abstração da criança e a associação do conteúdo trabalhado em sala de aula com as experiências vividas anteriormente dentro e fora da sala de aula. Segundo Mlodinow (2018), todo conhecimento constituído é uma forma de representação interna de algum aspecto do mundo externo. Destarte, para alcançar a habilidade de distinguir e caracterizar as formas geométricas, foi necessário que os alunos mobilizassem conhecimentos anteriores, e, nesse processo, estabelecessem novas conexões acerca do conteúdo estudado.

10 O cilindro, a esfera e o círculo não constavam dentre as formas geométricas utilizadas durante a atividade. Porém, essas expressões foram incluídas no quadro visto que algumas crianças solicitaram estas formas geométricas para desenhar a cabeça e os membros superiores e inferiores das personagens.

11 Este quadro apareceu anteriormente na dissertação de mestrado “Experiência estética com formas geométricas nos Anos Iniciais” (CAVALCANTE, 2019).

Considerações Finais

Um dos elementos mais importantes tanto da prática docente quanto da investigação em pesquisa científica é o ato de registrar impressões sobre as experiências vividas. Escrever sobre tais experiências permite, portanto, que o professor-pesquisador se distancie do objeto de pesquisa para melhor compreendê-lo. Assim, rememorar as situações vivenciadas em sala de aula é importante para que possamos melhor avaliar o que foi realizado, mas não apenas isso. Relatar uma ação pedagógica também implica articular as lembranças e os registros com conceitos que nos permitem avançar na compreensão dos fenômenos e produzir novos conhecimentos.

A percepção visual não é um conteúdo escolar; é uma habilidade, um componente do ato de ver que contribui para o desenvolvimento cognitivo da criança. É, portanto, uma habilidade que pode ser aperfeiçoada. Nesse processo de aperfeiçoamento, é possível integrar duas realidades que, em meio à hiperespecialização das disciplinas, por vezes acabam por se distanciar: a sala de aula e a vida cotidiana.

A proposta de ensino que foi apresentada neste capítulo é um exemplo de como pode se dar este aperfeiçoamento. Contudo, tal processo pode ser adaptado de acordo com o professor, utilizando-se de materiais próprios, sejam construídos pelos alunos ou não, para atender às necessidades particulares de cada realidade escolar e regional.

Com base no que foi relatado, podemos apontar que a habilidade de percepção visual das crianças foi mobilizada. Tal habilidade constitui um conhecimento abstrato e não pode, portanto, ser quantificada. Contudo, os registros da interação com os alunos nos permitem perceber de que maneira a percepção visual foi estimulada e desenvolvida por meio da atividade.

Tais estímulos foram articulados com os conteúdos abordados, partindo de uma abordagem interdisciplinar, planejados de maneira a oportunizar este movimento de ensino-aprendizagem por meio da experimentação feita com as peças em cerâmica, da abstração das formas geométricas no desenho do corpo humano e da reflexão sobre os desenhos produzidos em sala de aula. Nesse panorama, a integração de conteúdos de Geometria com as Artes Visuais tornou possível a realização dos objetivos propostos. Cabe ressaltar que tal integração permeou todas as ações empreendidas, pois, conforme foi explicitado, a interdisciplinaridade constitui uma atitude a ser adotada na prática docente, centrada não apenas nos conteúdos e atividades, mas principalmente na relação professor-aluno, relação esta que constitui um lugar de escuta, de curiosidade e de descobertas.

Referências bibliográficas

BELÉM. *Decreto Municipal nº 29.205, de 13 de setembro de 1996*. Belém: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1996.

BOGDAN, R. C.; BIKLEN, S. K. *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora, 1994.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 2017. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br>. Acesso em: 25 fev. 2019.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais*. Brasília: Ministério da Educação; Secretaria de Educação Básica, 1997, v. 1.

CAÑETE, L. S. C. *O diário de bordo como instrumento de reflexão crítica da prática do professor*. 2010. 151f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

CAVALCANTE, L. G. M. *Experiência estética com formas geométricas nos Anos Iniciais*. 2019. 188f. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências e Matemáticas) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

COLLIER Jr., J; COLLIER, M. *Visual anthropology: photography as a research method* [Antropologia visual: fotografia como método de pesquisa]. 3. ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.

DEL GRANDE, J. J. Percepção especial e geometria primária. In: LINDQUIST, Mary Montgomery; SHULTE, Albert P. (Org.). *Aprendendo e ensinando geometria*. Tradução de Hygino H. Domingues. São Paulo: Atual, 1996.

FONSECA, M. C. F. R; LOPES, M. P.; BARBOSA; M. L. M. G; DAYRELL, M. M. M. S. S. *O ensino de geometria na escola fundamental: três questões para a formação do professor dos ciclos iniciais*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GOBBI, M. Desenho infantil e oralidade: instrumentos para pesquisas com crianças pequenas. In: DEMARTINI, Z. B. F; FARIA, A. L. G.; PRADO, P. D. (Org.). *Por uma cultura da infância: metodologias de pesquisa com crianças*. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2015. p. 69-87.

GONÇALVES, H. J. L; SANTOS, E. F. Discussões curriculares sobre a interface Arte e Matemática a partir de uma perspectiva crítica e criativa. In: SILVA, R. S. R (Org.). *Artes em Educação Matemática*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 81-105.

LICEU Escola de Artes e Ofícios Mestre Raimundo Cardoso. *Projeto Político-Pedagógico 2012*. Belém, 2012.

MLODINOW, L. *Elástico: como o pensamento flexível pode mudar nossas vidas*. Tradução de Claudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 8. ed. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NACARATO, A. M.; PASSOS, C. L. B. *A geometria nas séries iniciais: uma análise sob a perspectiva da prática pedagógica e da formação de professores*. São Carlos: EDUFSCAR, 2003.

NICOLESCU, B. Transdisciplinarity: history, methodology, hermeneutics [Transdisciplinaridade: história, metodologia, hermenêutica]. *Economy, Transdisciplinarity, Cognition*, v. 11, n. 2, p. 13-23, 2008.

PASSMORE, J. O conceito de ensino. Trad. Olga Pombo com base numa primeira versão de Manuel José Seixas Constantino. In: POMBO, O. (Org.). *Educar/Ensinar: materiais de estudo*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2001. p. 1-18. (Cadernos de História e Filosofia da Educação).

POMBO, O. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. *LIINC em revista*. v. 1, n. 1, p. 3-15, mar. 2005.

READ, H. *A educação pela arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

RODRIGUES, A. S. D; SILVA, M. C. L. Abaixo Euclides e acima quem? Uma análise do ensino de geometria nas teses e dissertações sobre o Movimento da Matemática Moderna no Brasil. *Práxis Educativa (Brasil)*, v. 1, n. 1, p. 87-93, 2006.

SILVA, M. C. L. da; VALENTE, W. R. Aritmética e Geometria nos anos iniciais: o passado sempre presente. *Revista Educação em Questão, Natal*, v. 47, n. 33, p. 178-206, 2013.

SNOW, C. P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1995.

SOUSA, R. P. L. *Roteiro didático da arte na produção do conhecimento*. Campo Grande: Editora UFMS, 2005.

VIANNA, H. M. *Pesquisa em educação: a observação*. Brasília: Plano, 2003.

ZALESKI, D. *Matemática e Arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.



ESTRUTURAS
INSTRUMENTAIS

SEUS EFEITOS

CONDIÇÕES
DE EXERCÍCIO

ITALIA

COMO PENSA
A IMAGEM

ITALIA

EPISTEMOLOGIAS
ILGERS
MODOS DE PENSAR

EPICURO

INSTRUMENTAIS
ARTES
NECESS

FOTO
GRÁFICA

IMAGEM DO
ESPANOL NA AMÉRICA

INSTRUMENTAIS
QUEN?

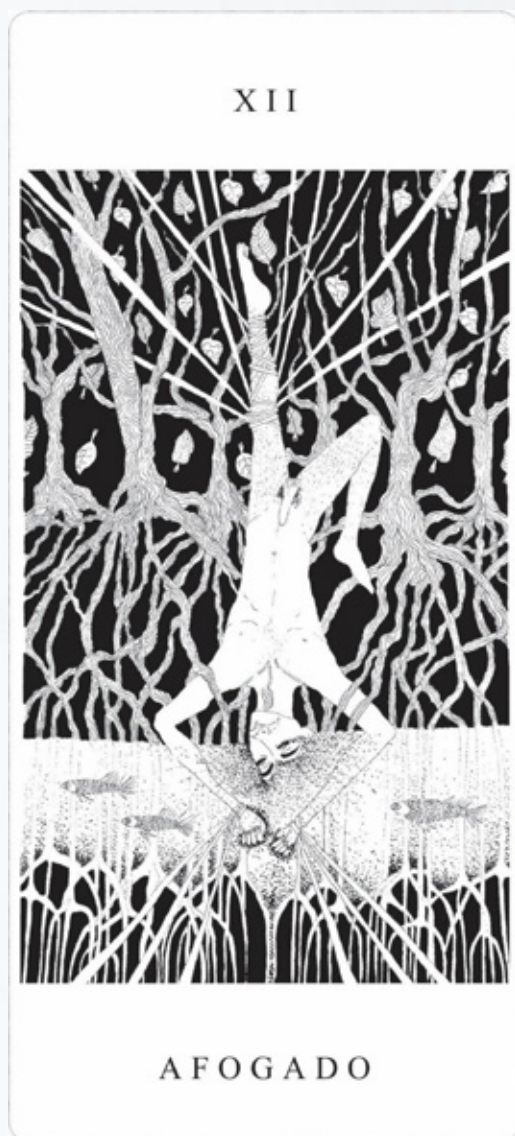
FINOS
USAR
MUNDO
AMAZÔNIA
ARTE

ARGENTINA

MÁQUINA-ROTA: A POTÊNCIA DO MENOR NO ATO DA CRIAÇÃO

Breno Filo Creão de Sousa Garcia¹

Figura 1 - Carta Afogado. Nanquim, de Breno Filo, 2016.



Fonte: acervo pessoal do artista Breno Filo

1 Artista, educador e pesquisador, é professor da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará.

“Impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira – ou impossibilidade de não pensar, impossibilidade de pensar conforme um modelo, impossibilidade de pensar de outra maneira. A grandeza do menor estaria nisto que se poderia chamar de não-pertencimento a um modelo.” (GODOY, 2008, p. 57-58)

A Máquina-Rota foi o resultado de uma série de experimentos poético-conceituais tomando como base nos arcanos maiores do tarô. Uma série de procedimentos compôs a obra, por exemplo, visitar a grande estante de madeira do pai em busca de cartas navais, mapas de trânsito por rios amazônicos. Uma realização que consiste em vinte e três cartas acompanhadas de uma série de possibilidades de experimentação, impressas em uma dissertação de mestrado². Pouco a pouco os produzi trilhas com nanquim, grafites, borracha e acrílicas. Foi um trabalho de superfície e extremidades, de trocas de peles. De preto no branco. Um empreitada que buscava, entre outras coisas: a criação de um jogo livre de imagens universais; de formas de facilitar a produção de experiências de criação coletiva; de conexões que tornem os devires menores mais potentes e possíveis; de tornar menor as formas maiores de jogar o tarô, que é atrelado a tradições espirituais que não falam as vozes de todas as partes do mundo.

Inicialmente fui capturado por um sonho, um arroubo místico me conectou a serpentes. Sonhei com elas noites e noites seguidas. A ideia: retomar um antigo projeto. Uma fotografia: tarde de chuva no Médiçi I, e eu estava sentado numa cadeira plástica, de pijamas claros, feito um habitante da lua, sob um toldo branco, roseiras encharcadas, lápis e papel. Estava eu lá, naquele momento deslumbrante de pequeno, realizando o princípio de uma jornada de estudos poéticos com a ajuda das cartas do tarô de Rider-Waite. Uma trajetória poética, filosófica e psicológica. Um processo. Tarde inspirada foi aquela. Produzi alguns dos poucos poemas deste processo. A vontade: experimentar novamente. Aonde está o procedimento: na menoridade, ou seja, ações poéticas com forte carga política, experimentando variar a língua portuguesa, quebrar as representações óbvias e abrir o corpo para a fala do mundo. Os temas: seres do imaginário que me atravessam, as terras de meu sangue, imagens do tarô de Marselha, imagens do Tarô de Rider-Waite, imagens do Tarô Elemental, a voz do povo da região do Salgado, do Baixo Tocantins, gravuras como as de Ararê Marrocos, minhas intensidades emocionais, as atitudes obsessivas com as quais este corpo se movimenta, a ilha de Cotijuba, a praia da Flexeira, a água que encharca meus sonhos.

Como idealizei o modo de jogar? É chegar junto, e descobriremos, ou melhor,

2 Dissertação produzida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, sob a orientação de Wladilene de Souza Lima, finalizada em 2017. Esta publicação é uma versão revisada e ampliada em diversos pontos de uma de suas coordenadas, mais especificamente, a intitulada “Experimentando a menoridade e os arcanos maiores”.

inventaremos. Mas também pode ser jogado como um tarô, a preferência é do cliente. No entanto, de antemão aviso: neste jogo, há fissuras. Ele desconserta o *significante*, produz variações no sentido e busca antever possíveis caminhos. Às vezes abertos a marteladas e marcados com sangue. O jogo é uma forma de conexão, uma rede primária. Nós somos vidas que funcionam com o desejo como combustível e nos acoplamos a várias outras vidas e outras maquinarias. Para nos divertir, para nos alimentar, matar nossa sede, para trabalhar, para pensar. Somos, em parte, máquinas e engrenagens de uma imensa trama maquinária. A Máquina-Rota é concebida para causar instabilidades, nos tirar dos lugares comuns, nos desafiar e, assim, propiciar a criação poética.

Esta maquinaria é também criada para a vivência intensiva do campo da expressão. Para fazer o desejo transbordar. Ela é concebida para toda a gente agir, falar, dançar, escrever, agir e reagir a ela. Feita para afirmarmos qualquer coisa que nos movimente em direção à vida. É importante salientar: esta é uma máquina feita para a pulsação da vida.

Rota? Pra início de conversa, “rota” é anagrama para Tarô. Jogos de linguagem me agradam, e me fazem pensar num tarô do avesso. Mudança de perspectiva sobre algo já dado, de cunho universal, para algo singular, que não se vê em outro lugar. De antemão, anuncio o primeiro ato: os signos tradicionais, tão arquetípicos, ficam em segundo plano, para que signos e criaturas daqui, sejam mapeadas em traços, e reinventadas. Este é um procedimento de menoridade. Rotas são caminhos possíveis, uma jogada pode indicar vários deles. No mínimo um, para cada carta revelada. Cada carta é projetada para funcionar como mapa. Um convite para um processo: a invenção de si.

I. MAQUINAS EXPRESSIVAS

A menoridade não tem uma via única de contato, pois advém de máquinas expressivas. O que seriam máquinas expressivas? Modos de criação voltados para o estímulo do corpo na direção da fala, da escrita, sem tanta preocupação com o conteúdo liberado por ela, a princípio. É libertino. Uma máquina expressiva, em si, já produz conteúdos quando encontra-se em funcionamento. Portanto, uma produção menor é composta por várias entradas e saídas, cujas vias de acesso não se compreendem muito bem como funcionam, a princípio. Isto ocorre pelo fato de que cada máquina é singular, e seus modos de funcionamento variam para cada manipulador. Através de obra de Kafka, segundo Deleuze e Guattari, há um convite implícito para a experimentação de uma obra artística. Para eles, uma experiência do gênero se assemelha a entrada de uma toca, fazendo menção a novela homônima kafkiana. A toca torna-se um dispositivo feito para enganar um inimigo, algo ou alguém, pelo qual se enfrenta uma relação predatória e opressiva.

Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio ainda que quase um impasse, uma trincheira estreita, um sifão, etc. Procurar-se-á somente com quais pontos conecta-se aquele pelo qual se entra por quais encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 9)

Dentre os inimigos de uma obra menor, existe um que conecta a todos e os fortalece, e este é, sob o discurso de Deleuze e Guattari, o *significante*. O *significante* é um termo trabalhado por Ferdinand de Saussure, em meio aos esforços de estruturar sua teoria linguística, para designar nos signos linguísticos os ecos que remetem à representação psíquica da emissão de sons; Jacques Lacan retomou esse conceito e o tornou de grande relevância em sua obra teórica, tornando-o um elemento de forte significação em meio a um discurso, vindo do inconsciente, incorrendo em algo que determina os atos, as palavras e os destinos. As múltiplas entradas, vias e possibilidades de conexão com uma obra deixam abertas vias para a experimentação e construção de dispositivos para intensificar afetos políticos, e confundir os significantes mais óbvios. Kafka, que, audaciosamente, escrevia em ídiche para toda a Alemanha, deixa algumas chaves de conexão com a minoridade em toda a sua produção, e Deleuze e Guattari identificam algumas delas, propondo possíveis funções delas em sua obra. Uma delas é a dupla função “cabeça erguida” e “cabeça curvada”, recorrentes na obra de Kafka, que possuem uma série de efeitos, conforme o esquema:

Figura 3 - equações dos componentes de expressão na postura da cabeça em Kafka.

<u>Cabeça curvada</u> Retrato-foto	=	desejo bloqueado, submisso ou submissor, neutralizado, de conexão mínima, lembrança de infância, territorialidade ou reterritorialização.
<u>Cabeça levantada</u> Som musical	=	desejo que se reergue, ou se desfia, e se abre a novas conexões, bloco de infância ou bloco animal, desterritorialização

Fonte: DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 13.

A imagem acima demonstra que a descrição da postura do corpo de um personagem já traz consigo uma relação de submissão ou resistência. Tomemos a cabeça erguida, por exemplo: ela pode ser a busca para a direção de uma saída de determinada situação, pois quando levantamos a cabeça nosso olhar tende a olhar para o horizonte e enxergar as coisas de modo amplo. A postura do personagem é um dispositivo que impele a pensar na postura do corpo dos personagens desenhados para o jogo.

Além disso, temos a dimensão performática do jogo. Durante a partida da Máquina-Rota, os corpos geralmente se encontram sentados, posicionados um de frente para o outro, com a formação de mandala das cartas montada entre eles. A postura da cabeça, de todos os jogadores, influencia na construção psíquica a ser elaborada naquele instante. Uma cabeça erguida discursiva, uma cabeça baixa a todo ouvidos, coluna ereta defensiva, braços agitados, trazem consigo reverberações, variáveis que tornam cada jogo único.

Uma experiência maquínica: o tarô. Um jogo interpretativo, que geralmente envolve dois jogadores. Um assume o papel de cartomante, e o outro, de consulente. O cartomante anuncia as propriedades das cartas, suas formas e funções simbólicas e interpretativas. O consulente leva demandas, sintomas, situações intrincadas, impasses, desejos, pedidos, para serem discutidos durante a explanação do consulente, que pode ser convidado a comprar cartas e coloca-las na mesa. Ao cartomante é atribuída à realização de conexões entre as demandas trazidas pelo consulente e conectá-las aos conteúdos revelados pelas cartas escolhidas por ele. Desse conjunto de procedimentos, são extraídas possibilidades, significados, sentidos, soluções, origens e material para que as questões colocadas sejam trabalhadas numa meditação posterior do consulente. É um jogo que também funciona como exercício meditativo periódico, numa espécie de consulta individual, com todas funções atribuídas a uma pessoa, que utilizará o contato interpretativo com as cartas como uma espécie de oráculo periódico, para avaliar diversas dimensões da vida íntima. É um jogo profundamente movido pelo acaso, ao qual não há perdedores, somente possibilidades de construção narrativa para o *espírito*.

II. COMO OCORRE A MENORIDADE?

A noção de menor é cunhada sob uma crença política, uma máquina linguística e ação que emanam na obra de Kafka e de outros artistas. Um criador, a partir desta noção, pouco se aproxima das relações de sentido que porventura estabelece com seus atos. Um artista é capaz de se movimentar para múltiplas direções durante o processo de criação da obra. Em cada uma delas, pode exercer uma qualidade diferente de movimento, acessando devires, constituindo matérias e, finalmente, as formas que constituem o ato criador.

Todo o campo que se percorre é acessado através de dispositivos (ou máquinas) e dos estados desejantes, ao mesmo tempo. As linhas de acesso à criação passam por máquinas e são integrantes delas também. Qualquer um que adentra uma máquina precisa encontrar a sua saída. Aparentemente, integramos as máquinas e a saída delas não é uma forma de liberdade. Entre essas três qualidades, o desejo transita emitindo os procedimentos do processo de criação. Seria através da menoridade que encontramos meios de criar a si? É possível que sim, pois é com ela que construímos nossas próprias máquinas expressivas.

A minoridade escarnece e mutila as instituições que normatizam as estruturas familiares. Deleuze e Guattari chamam de triângulos sociais a estrutura política, ou micropolítica, clássica composta por filho-papai-mamãe, e aponta este enfrentamento em “Carta ao Pai” de Kafka, ou K., sugerindo que a série de ações do destinatário, do personagem Pai, precedidas de uma “cabeça baixa”, dão o veredicto indubitável de culpa para ele.

Uma minoridade *se refere a expressão de uma minoria em uma língua maior ou canônica*. Podemos tomar como exemplo as apropriações e reinvenções que poetas e artistas tem realizado a partir de procedimentos polifônicos – que trazem à tona muitas vozes – fazendo que testemunha determinada obra ouvir clamores de povos que são excluídos e desassistidos pelas maiorias institucionais e midiáticas. Povos adoecidos, oprimidos, criminalizados, escondidos em guetos, pormenorizados, trazem para a língua maior um profundo desconforto:

“Quantas pessoas vivem em uma língua que não é a sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçados a se servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também para nós todos: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, e de fazê-la escoar seguindo uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nômade e o imigrante e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar sobre a corda bamba.” (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 40).

Segundo Deleuze e Guattari, *tudo numa expressão menor é política*, ao contrário das grandes narrativas as quais tudo soa familiar e individualista, com as complexidades sociais deixadas como mero plano de fundo, ou mesmo em último plano. Na minoridade cada detalhe de uma personagem e sua ambiência são trabalhadas para ligarem-se a questões políticas, detalhadamente. Mesmo em circunstâncias como as de Gregor Samsa, na *Metamorfose*, o que poderia se resumir a uma trama familiar imediatamente é quebrado com a presença da figura burocrática, tão logo o conflito se instaura. A transformação em barata do personagem, portanto, é de imediato levada ao campo político das relações sociais.

“[...] pois em cinco minutos seriam sete e quinze – quando soou a campainha da porta de entrada. “É alguém da firma”, disse a si mesmo e quase ficou paralisado. [...] Gregor precisou apenas ouvir a primeira palavra de saudação do visitante e já sabia quem era – o gerente em pessoa. Por que apenas Gregor era condenado a trabalhar num firma na qual, pela menor das omissões, levantava-se logo a maior das suspeitas?” (KAFKA, 2009, p. 23)

O terceiro bloco de composição de uma minoridade é o *valor coletivo que ela alimenta*. Não há, numa produção menor, condições para a proliferação de discursos dados por individualidade, por dogma, ou modelo, uma espécie de método, ou “discurso do mestre”. Ao contrário, uma escrita que se dispõe à minoridade trabalha dando abertura, espaço e fala para multidões. A personagem Josefina, a camundonga, renuncia ao exercício de sua singular voz, para se misturar na multidão heroica do povo rato. Mesmo as presenças tidas como individualizadas não tardam a formar grupos, gangues, matilhas, alcatéias e cardumes. Portanto, não há um sujeito ensimesmado. Há um elenco atravessando um ato de expressão, uma multidão tendo a possibilidade de falar. Há agenciamentos coletivos de enunciação, que estão ao mesmo tempo num campo da ética dos devires e numa busca por potência e enfrentamento revolucionário contra as opressões dos movimentos maiores.

A narrativa da Máquina-Rota pode ser jogada de qualquer maneira. Como sua natureza é experimental e envolve a incorporação das linhas impressas nas cartas com todo o corpo, em um trabalho de performance e atuação. Proponho, por exemplo, uma forma para se jogar em grupo, como forma de laboratório de criação no teatro, inspirado pelo trabalho de coletivos como Xoxós e Grupo Cuíra, de Belém do Pará. Cada jogador, no início da rodada, compra uma carta. A partir de então, cada jogador terá um determinado tempo para realizar uma performance, de pura improvisação, na qual defende as ideias da carta. Quando jogada em grupo, cabe aos que estão fora do desafio, no caso de uma partida com mais de duas pessoas, a decisão sobre quem realizou uma performance mais acurada e por quais razões, construindo um posicionamento crítico e de cuidado com as palavras utilizadas. No caso de uma partida entre dois jogadores, o consenso entre eles será o responsável por tal escolha.

Uma expressão artística, quando menor, pode se caracterizar como uma *“desterritorialização” da língua*, ou seja, ela sai de seu lugar comum para se tornar, de algum modo, diferente; assim como se desacopla do individualismo para se conectar ao imediato sócio-político; e constitui um agenciamento de coletividades. O exercício da minoridade faz a língua, a política e a coletividade fazer diferença. Respectivamente, os ruídos de uma variação as normas que padronizam a matriz de uma língua tida como oficial, como o dialeto popular, dialetos de grupos sociais singulares; o detalhamento microscópico dos conflitos sócio-políticos inscritos em determinado trabalho, como os que atravessam o corpo de barata de Gregor Samsa; e a voz de uma multidão que insiste em invadir o espaço da expressão, contra qualquer tipo de aceitação e subalternidade.

A minoridade é sinônimo de arte popular? Seria ela, necessariamente, a expressão proletária? Somente enquanto ela for um exercício que incite as condições revolucionárias em qualquer formação, inclusive advinda diretamente de uma maioria, ou molaridade. A minoridade é uma prática e também uma

condição atribuída a uma nação que sofre opressões vindas de todas as direções. A minoridade reage a molaridade. Ela, como os povos que continuamente são enxotados, as vezes a peso de bala, das vias urbanas, sofrendo com a imposição de uma ideia de progresso que os massacra, ao abastecer os empreendimentos desenvolvimentistas, é pura resistência. A periferia resiste. A arte, enquanto devir-revolucionário, resiste também. A arte precisa devir-menor para ser uma existência resistente. As manifestações ditas populares são continuamente capturadas pelo capital, devido ao potencial lucro que geram, nesses casos, a minoridade é a prática que advém dessas manifestações capturadas. Ou seja, se nos dirigimos para fora do *business*, da mais valia, do negócio, podemos atingir uma conexão com um devir-revolucionário e alterar nossas práticas de vida.

III. O AVESSE DO MAIOR

Seria o sonho da minoridade tornar-se maior? Afinal, muitos estilos surgem com o intuito de desempenhar funções molares, gêneros, movimentos, escolas se abrem, e da pequenez inerente a todo começo, como um germe, um duro desejo de tornar-se matriz, regra, opressor pode proliferar, assim como ocorre em muitos movimentos interpretativos, semióticos e hermeneutas, quando reclamam a posse dos significantes, metáforas e dos jogos linguísticos. Deste modo, o sonho de uma minoridade é o avesso da demarcação e um latifúndio. É preciso sonhar do avesso, fazendo da minoridade um devir acessível e contaminado por energias sempre em movimento, para que a constância da variação aconteça. É possível, por exemplo, que novas formas de jogar sejam sempre inventadas.

Além disso, é um jogo que não foi criado para o reconhecimento do grande sistema mercadológico de arte, visto que funciona como um *intensificador de processos de criação*.

É preciso atentar para os componentes de expressão na máquina a ser criada. A Máquina-Rota, por exemplo, configura uma máquina lúdica feita para produzir expressões, feita para organizar, desorganizar forma e conteúdo, para soltar as amarras de um corpo, para liberar a expressividade, que consigo arrasta as torrentes informacionais. A questão é produzir uma série de enunciados e depois lapidá-los. A maioria busca produzir conteúdos belos de antemão, bem concebidos já em sua concepção, e a minoridade segue martelando, processando, costurando, descosturando, reconstruindo...

IV. ENTRE CARTAS

Entre Kafka e Crowley, entre a escrita e o desenho. Como produzir zonas comuns entre as cartas de amor e as cartas de tarô? Se considerarmos ambas como

rizoma e como objetos de conexão entre vidas, já obtemos uma primeira pista. Deleuze e Guattari também sugerem um certo vampirismo no trabalho epistolar. Cada carta contém um devir vampírico, que se nutre do sangue de quem entra em contato com elas. *Bios*. O sangue de uma fala, de uma expressão da vida, de traços biográficos, de uma personalidade. Com esse sangue, obtemos as moléculas necessárias para o exercício da menoridade. Magia de sangue compõe o enunciado “As cartas devem lhe trazer sangue, e o sangue, dar-lhe a força para criar” (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 59 e 60). Entre as vias de funcionamento das epístolas, e o jogo de tarô, duas pessoas conectam determinados acontecimentos que as atravessam, agenciando com as cartas diversos movimentos. Dentre eles o desejo de cartas, que propõe, sobre aqueles para as quais as cartas se endereçam, algum tipo de reação, de resistência, de movimento. Jogo de cartas, ou cartas como jogo desejante, também requer a instauração de um conflito, que talvez até ultrapasse a “descrição” sugerida por Deleuze e Guattari. Na verdade, a única esperança no jogo de cartas é um conflito.

Uma experiência sanguínea: o tarô da incorporação. Jogo criado pelo artista, pesquisador, cenógrafo, figurinista e artista visual Aníbal Pacha, de Belém do Pará. Uma mandala circular é formada, com as cartas de qualquer versão do tarô conhecido no chão, com a face voltada para baixo, e cadeiras. Uma carta para cada jogador, menos para um que encarna uma espécie de coringa, responsável pelo cuidado com o movimento de energias no ambiente inventado pelos participantes. Os jogadores se posicionam da seguinte forma: cada um senta-se de frente para a carta escolhida, ampliando o círculo pela postura de seus corpos. Um exercício de respiração é iniciado. Com suavidade, o coringa conduz a respiração do grupo e inicia o movimento de costura entre corpos. Após isto, ele convida a todos que peguem as cartas, cada uma delas. Os jogadores são convidados a observar as cartas, e um silêncio se instaura. Após a pausa, os jogadores são convidados a inventar uma história, desfiar uma memória, realizar uma pressão sobre os conteúdos de sua respectiva carta, e se expressar. Não há perdedores neste jogo.

Quando ele é instaurado, no ato do jogo, potências caóticas são acessadas, formando conflitos, brigas, discussões, coisas imprevisíveis, no entanto, intensas. Algo como um sintoma, partindo do sentido freudiano (1926), que é constituído como a expressão de um conflito psíquico, com conteúdo inconsciente, que produz uma satisfação controversa e substitutiva. Neste trabalho, o sintoma não substitui nem representa. Num jogo de cartas, de forma contínua e compromissada, qualquer efeito caótico, alçará os jogadores ao lugar do encontro com o inesperado. Algo que requer a criação para um processo transformador da matéria e do criador.

Para uma prática menor, o sangue oferta força, mas não o suficiente. É necessário criar múltiplas conexões. E Kafka definitivamente não se limitava a escrever cartas. Suas cartas eram alavancas biográficas e oníricas para outros exercícios de criação, em outros formatos. Suas novelas, por exemplo, trazem outras

qualidades de escrita e intensidade, dentre elas, os devires. Como funciona um devir? Longe de serem meras imitações, reproduções, um devir pode ser tido como uma espécie de “captura, posseção, ou mais-valia” (DELEUZE & GUATTARI, 2015, p. 29) que arranca um ser de sua suposta humanidade, para conectar-se a outras formas de vida em meio a um ato. Um gesto, uma fala, a estruturação de uma atividade qualquer pode acessar um devir, ou vários. Na filosofia de Deleuze, eles são a minoridade produzida sobre os ídolos, arquétipos, e construções de “outros” simbólicos, tidos como universais e fixos, e inventados com o intuito de serem superados. Em Deleuze, um devir torna a existência humana mais conectada a natureza, ao ambiente em que vive, mais potente, desde que não haja conversão completa. É preciso prudência. Na *Metamorfose*, o personagem Gregor Samsa transforma-se inteiramente em barata, e acabou morrendo. Ou seja, o devir é um entre-ser, e nunca uma conversão completa.

Durante o processo de criação da Máquina-Rota, muitos devires foram acessados. Tais devires podem se situar sob algumas características, enumeradas a seguir: não houve como distinguir uma característica totalmente humana ou totalmente animal durante qualquer processo de desenho ou escrita, o caminho foi sempre *entre* devires-humanos, devires-animalescos e devires outros em relação de simultaneidade; dito isto, o devir humano acontece no sentido de conter, capturar e aprisionar; com os outros devires, em medida de resistência, oferecendo rotas de fuga e saídas, para a direção da criação. Através da conexão com os devires, é possível operacionalizar deslocamentos, viagens, intensidades, aventuras, ainda que estejamos imóveis e sentados sobre uma cadeira.

Ainda que a tentativa de encarar a ética dos devires como uma força metafórica de existência, aqui, este conceito passa longe disto. É importante que procedimentos cartográficos sejam evidenciados, as cartas são, antes de qualquer coisa, mapas. Lugares para se experimentar percursos de criação, invenções de novos caminhos, muito mais que o produto de uma suposta profundidade, de um simbolismo, de uma alegoria, enfim, de uma representação de algo inatingível. As cartas estão aí, prontas para serem vistas, para serem experimentadas, transmutadas pelo ato criador, estão “ao alcance do tato” (LIMA, 2008), num ato de menoridade que se deixa contagiar pelo fazer teatral proposto por Wlad Lima. Pequeno, minúsculo, de porão, pequenos espaços, lugares pouco usuais, ou melhor, bastando apenas o pequenino cosmo formado pelo encontro entre cartomante, consulente, baralho e o ambiente ao redor, num constante entrelaçamento. O devir é um elemento fundamental da subjetividade, seja ele animal, vegetal, mundano, mítico... constituído peças cruciais na formação das máquinas de expressão e das linhas de fugas. Cartografias são tramas com muitas intensidades de devires.

A terceira questão inerente aos componentes expressivos de uma minoridade são os agenciamentos maquínicos. Um agenciamento é um conceito pragmático, e supõe a elaboração de desejos e enunciados. De forma singular, a

partir do pacto de sangue das cartas e os devires que são acessados num jogo. Entre esses elementos, podemos obter uma série de movimentos de transversalidade. Um está conectado ao outro, tendo um ou outro componente mais evidente dependendo da partida. Claro, muitos outros componentes podem ser inventados, mas por ora, esta pesquisa consegue identificar apenas estes três. Muitos outros podem ser acessados, e só a experiência no porvir poderá nos revelar mais possibilidades. No entanto, os componentes levantados nos dão as pistas necessárias para os primeiros procedimentos de jogo.

Os três procedimentos possíveis para a Máquina-Rota são: um pacto, os devires e os agenciamentos. É necessário que os jogadores abram ao caminho das palavras e dos gestos, aspectos da vida que necessitem entrar em processo de estranhamento e abertura. Tais aspectos são tidos neste componente como a partilha biográfica, tanto por parte do manipulador das cartas, quanto por quem está entrando em contato com ele, o consulente ou buscador. Quanto aos devires, quando necessário, uma ou mais cartas são reveladas, trazendo à tona paisagens e personagens diversas. Os efeitos perceptivos e afetivos gerados por elas gerarão os estados de alteração e vislumbres de fuga e saídas das circunstâncias inventadas no ato do jogo. Já aos agenciamentos, é importante ressaltar seus dois eixos; os maquínicos, que consiste nas ações provenientes dos corpos, e de suas paixões, sejam elas tristes ou alegres, e da mistura gerada por essas ações, num jogo, as maquinações se dão pelas afetações e percepções geradas entre cada elemento constituinte; e os agenciamentos coletivos de enunciação, que consistem nas transformações emocionais, racionais, sensíveis e psíquicas que são perceptíveis e não perceptíveis nos corpos. Os agenciamentos colocam o jogo em movimento e tanto podem atingir cargas de estabilidade quanto arrebatamentos em direções não concebidas. É do funcionamento dos processos de criação que não se saiba o que vem a seguir, mesmo com muito planejamento.

Uma produção de menoridade é o procedimento de contínua variação, ou seja, de produção de diferença. Por isto, suas regras não são fixas e não há um roteiro fechado. Existem algumas operações, algumas reações que podem se repetir, porém com a consciência de que nunca será da mesma forma. A expressão da Máquina, apesar de ter fortes componentes de devir-criança, devir-artista e devir-louco, não se resume a eles, todas as existências e devires possíveis podem surgir, e fazer algo acontecer. Se cabe a Máquina-Rota um objetivo, este é a produção de uma singularidade, talvez de um exercício único de si, uma atividade pessoal que conceda força para seguir em frente, para viver intensamente, de forma inventiva.

V. PROCEDIMENTO CRÍTICO

A menoridade é uma forma de expressão crítica. Obtemos essa pista ao entrar em contato com a obra “Manifesto de Menos”, de Deleuze. Carmelo Bene foi

seu intercessor nesta escritura, para mostrar que a crítica pode ter uma dimensão tão criativa quanto a obra sobre a qual se debruça. Bene, que foi dramaturgo, ator, encenador e cineasta, afirmou que algumas de suas montagens consistiam em ensaios críticos em relação a obra de William Shakespeare. Como ele procedia? Ele não se limitava a escrever sobre Shakespeare, as peças de teatro em si eram o produto de uma série de procedimentos críticos. Deleuze, afirma, no entanto, que a crítica não se dirigia ao autor, não consistia em um mero metateatro, não caracterizava e nem adaptava a um novo contexto. Ele procedia por cortes, sabotagens e amputações para experimentar os efeitos políticos gerados pelas ausências. Em *Romeu e Julieta*, o Romeu foi arrancado de cena, o que obrigou outras personagens a lutar com mais força pelas suas vidas. Já em “S.A.D.E.” temos uma inversão de intensidades dos textos de Sade, com a imagem sádica sendo enfraquecida e reduzida em relação em favor de um masoquista agigantado, cheio de nuances e, a partir da esterilização do senhor agressivo, conquista a sua autonomia.

Um último exemplo: Ricardo III. Neste, uma audaciosa subtração ocorre: toda a corte real, com suas ostentosas presenças e suas tramas baseadas nos costumes são cortados, restando apenas Ricardo III e as mulheres. Com o corte do patriarcado da trama, na concepção de Bene e Deleuze, também há um desfalque na ideia de Estado de Poder na trama, ideia esta reforçada pelo fato de que as mulheres, neste espetáculo, desde a produção original de Shakespeare, serem evidentemente revolucionárias e bélicas. Mulheres que produzem discursos com grandes preocupações com aqueles que lutam nos conflitos, seus filhos e próximos, além de um Ricardo que se torna também mais preocupado em agir como homem de guerra também, ignorando as manobras de manutenção do poder sobre seus comandados, e construindo meios de melhorar sua relação com estas mesmas mulheres. Tais mudanças acarretam numa série de criações de dispositivos muito pequenos, criados para fins de conexão, com objetos retirados de uma gaveta. Tais objetos tornam-se brinquedos que alegram a todos, ao custo de torna-lo uma espécie de Quasímodo. Deformado e ridicularizado com suas criações, no entanto, um ser cheio de potência e alegria.

Se há modalidade crítica para a minoridade, como já comentado, ela encontra-se nas linhas políticas que a atravessam, as linhas do Poder. Os elementos que o tornam visível, ou o representam, são opressores de uma determinada população. Já entre o teatro de Carmelo Bene e o tarô, existem elementos de poder a ser revistos em comum? A representação seria, portanto, uma questão norteadora. No tarô, encontramos elementos pictóricos associados com personagens cujos sentidos e significações já se encontram dados, e que geram efeitos universalizantes. A questão é: como produzir um tarô que permita a criação de expressões livres de sentidos universais e pré-fabricados, em favor de experiências singulares de criação de afectos e perceptos, uma política menor do encontro? Como produzir um tarô não representativo? Como produzir um jogo que crie conexões revolucionárias? Como construir um jogo que entrelace as ideias temporais conforme a necessidade do que

há a se trabalhar no instante do jogo? Se existe uma língua maior no tarô, como minorá-la? Se existe uma língua, ou melhor, imagem maior nos jogos em geral, como minorá-la também?

Nos jogos de tarô, a crítica é necessária em duas vias: a da representação e do sentido. A operação possível para a sua minoração se experimentam nesses dois âmbitos. O primeiro na amputação dos personagens “arcãos maiores”, tidos como universais, que são claras representações de figuras institucionais, religiosas, familiares no âmbito real que circunda o jogo. Representações advindas de personagens religiosos cristãos (papisa, papa, casa de deus), monárquicos (imperador, imperatriz), portadores de saberes universais (mago, justiça, julgamento) e mesmo de conceitos tidos como essenciais à natureza humana (sol, lua, carro). Todos eles são alterados, e ao operador das imagens coube inserir em seus lugares seus traços, suas técnicas, reinventando personagens advindos de sua trajetória cultural, biográfica, social e política.

A segunda crítica encontra-se na construção e desconstrução do sentido, que no tarô é permeado por chaves interpretativas, simbólicas, arquetípicas que tornam o trabalho de criação pura representação. A operação feita para a quebra do sentido são as narrativas inventadas em conjunto com o baralho, com a estruturação do jogo realizada seguindo os fluxos de desejo que se movimentam no jogo.

VI. GAGUEJAR PARA VARIAR

“A operação crítica completa é a que consiste em: 1°) retirar os elementos estáveis; 2°) colocar, então, tudo em variação contínua; 3°) a partir daí, transpor também tudo para menor (é o papel dos operadores, respondendo à ideia de intervalo menor). [...] Gaguejar, mas sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala... Carmelo Bene acrescenta: falar consigo mesmo, no próprio ouvido, mas em pleno mercado, na praça pública...” (DELEUZE, 2010, p. 44)

Minorar supõe uma gagueira na língua e, reitero, na produção de imagens. Uma série de blecautes, sabotagens, estremecimentos, soluções que ultrapassam a fala, e atingem uma linguagem em si. A internet é um ninho de menoridades linguísticas em potencial. No processo de montagem da Máquina-Rota, por vezes, determinados elementos foram mantidos, como a sugestão de gênero de alguns personagens, e mesmo a imagem da torre em queda, que me agrada muito, e ganha a inclusão de uma criatura entre o poraquê, que é um peixe elétrico da região amazônica, e o tajábuiúna, uma figura do imaginário cuja existência é relacionada a proteção de um território. Uma criatura derruba a casa de deus, destrói paredes de pedra erigidos para isolar – do povo – saberes, riquezas e conhecimentos. Algumas vezes a operação exigiu apenas a inserção de algum elemento para fazer o jogo variar. A questão não

é quebrar o jogo, e sim construir uma relação de formação pelo desmantelamento de uma prática maior. Se pode inclusive encarar o jogo como um tarô e jogá-lo como tal, mas o desafio está em inventar regras e chaves expressivas. Jogar como uma pequena criança jogaria. Jogar como se nunca tivesse encarado tomos, discursos e textos a respeito de teorias simbólicas e sgnicas a respeito da prática do tarô. Jogar como estrangeiro! A gagueira então, seria um jogar como estrangeiro?

“É impor à língua, mesmo sabendo falar essa língua perfeita e sobriamente, a linha de variação que faria de você um estrangeiro na sua própria língua, ou que faria da língua estrangeira a sua língua, ou da língua um bilinguismo imanente por sua estranheza. Voltar sempre à fórmula de Proust: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira...” (DELEUZE, 2010, p. 46)

Ou, ao contrário, um grande cartomante (que nunca soube interpretar cartas) que passou a construir o seu próprio baralho cartográfico, mesmo sem compreender uma única chave simbólica que seja dos arcanos originais. O jogo que é construído por alianças e não por filiações e dogmatismos aos modos tradicionais, e ritualizados, da cartomancia. É uma relação que ocorre entre estrangeiros, desde a concepção do baralho, até o momento dos jogos em si. Afinal, como seguir cegamente qualquer tipo de regras, sem reduzir a complexidade dos afetos em sistemas coercitivos? É preciso que nos guiemos pelos afetos, para que as vozes a falar num jogo sejam as dos que clamam por emancipação e liberdade, e não pelas vozes opressoras. Um devir-estrangeiro se coloca fora de uma zona de conforto para entrar num estado de variação contínua: a viagem, o processo, o delírio necessário. Tanto em relação com os outros, quanto consigo mesmo, produzindo diferença.

“Assim eu me tornei gago a cada dia, ao tentar falar. Também por ser gago eu sou esse tipo de estrangeiro. Estrangeiro no mundo dos que falam uma língua reta, inteira, direta. E penso que sou estrangeiro, duplamente estrangeiro, sempre estrangeiro [...]” (TIBURI, 2016, p.56)

Portanto, a subordinação das expressões, das palavras às imagens, à velocidade, à variação de velocidade, e a subordinação do desejo à intensidade ou ao afeto, à variação intensiva dos afetos, são, segundo Deleuze, dois objetivos essenciais das artes. (2010, p. 50). Se há um objetivo essencial para o jogo, é o de construir, durante essa prática, uma máquina de guerra. Ou seja, garantir que a singularidade prevaleça sobre as aparelhagens de um estado que adentra, imperativo, até nos mínimos gestos de vida em sociedade. Uma máquina que brinca com as monstruosidades escondidas em si, que procura a potência e a impotência, pressionando para que se experimente aquilo que aparece, com o mínimo de censura, culpa, vergonha, julgamentos e quaisquer ideias advindas de modos puramente morais de vida; é

dar força coragem de enfrentar o que aparece, e finalmente, inventar meios de se apropriar das coisas do mundo. Brincar, jogar, gaguejar, aqui, procede por estas vias. É também importante a cumplicidade, mas advinda de uma amizade que também pode ser cruel. Existe um compromisso entre os corpos em estado de jogo.

Figura 2 - Carta Tajá Buiúna. Nanquim, de Breno Filo, 2017.



Fonte: acervo pessoal de Breno Filo

VII. CORTES E AMPUTAÇÕES

“As coisas que vemos – continuou Pistórius com uma voz mais velada – são as mesmas que temos dentro de nós. A única realidade é aquela que se contém dentro de nós, e se os homens vivem tão irrealmente é porque aceitam como realidade as imagens exteriores e sufocam em si a voz do mundo inteiro. Também se pode ser feliz assim; mas quando se chega a conhecer o outro, torna-se impossível seguir o caminho da maioria. O caminho da maioria é fácil; o nosso, penoso. Caminhemos.” (HESSE, 2016, p. 130)

A minoria, na vida e nos jogos que a compõem, indicam, primeiramente, a existência de um sistema que exclui e/ou mantém em situação de subordinação, que impõe de forma anti-democrática uma série de normas, as quais o menor é colocado em um parâmetro de comparação, e mesmo inferiorização com relação a maioria. Mulheres, crianças, religiosidades não cristãs, o terceiro mundo, as outras cosmologias, as epistemologias que desconheço (ou invento), as culturas advindas de raças não-brancas, são exemplos possíveis. Em segundo lugar, existe um engajamento, um ativismo, uma série de ações políticas de se praticar, as quais cabe devir-minoria. Cabe a cada um de nós construir esse exercício, do seu modo, ao que lhe cabe, e devir; cabe a nós nos propormos maneiras de habitar esse lugar gigante que chamamos de mundo, produzindo mundos e os fazendo fugir das maquinações despóticas, imperialistas, dos sistemas de poder que podem nos situar na maioria indefinidamente. Cabe a nós, por que não, experimentar devir Onça, Afogado, Mãe D'água, Curupira, Submerso, Zimbado, Pororoca, Boto, Namoradeira, Marajozinho, Flexeira, Tibira Verde, Anhangá, Buiúna, , Mapinguari, Tajá Buiúna, Agouro, Dona Tumba, Tabuleiro dos Ciclos, Icamiabas, Parauás, Guajarás, Chamegar... há um pouco deles em todos, tanto quanto há potencialidade em todos enquanto minoria. Ao pensamento e a ação da maioria, cabe a impotência e o poder.

Portanto, este é um jogo aonde não cabem arcanos maiores. A intenção não é eliminá-los de uma vez por todas, inclusive traços de arcanos como a Torre são mantidos. Torre em queda, muro derrubado, mapa revolucionário que persiste e traz um devir de minoria muito potente para ser cortado, no entanto, a buiúna oferece uma outra conexão, uma brecha, uma singularidade, uma vida brotando de onde só poderia haver queda e destruição. Com a arte de sua produção, evidentemente uma política dos jogos está em princípio de proposição. Sem representações que se reduzem a regionalismos, símbolos aristocráticos, estéticos e mesmo místicos sendo priorizados. O que há de universal aqui é a singularidade, a unicidade dos encontros, para além de qualquer normatização. A Máquina-Rota apresenta e constitui possibilidades de menoridade em formação, com a operação de discursos, trocas, imagens, símbolos, arcanos em estado de aliança e contínua mudança. Linhas transformadoras que podem esticar para fora do jogo e assumir formas e funções

diferentes, podendo também ser experimentadas na vida. Também pode, se revirar e suscitar novas partidas. Este jogo consiste numa tentativa de tomada de si, de consciência de si, das cores, odores, sons que se compõem num exercício espiritual, para além dos problemas, significações e demandas imediatas. Uma espiritualidade, em sua dimensão artística, para a direção de uma solidão povoada de átomos do corpo. “Sozinho se é uma massa” (DELEUZE, 2010, p. 64), num jogo em que se busca menos a solução para qualquer urgência individual, e mais uma decisão em nome de um povo que nos atravessa.

Figura 8 - Carta Buiúna. Nanquim, de Breno Filo, 2017.



Fonte: acervo pessoal de Breno Filo

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos; O esgotado* / Gilles Deleuze; tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor* / Gilles Deleuze, Félix Guattari ; tradução Cíntia Vieira da Silva ; revisão da tradução de Luiz B. L. Orlandi. – 1. Ed.; 2. Reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015. – (Filô/Margens).

FILO, Breno. *MÁQUINA-ROTA: um jogo cartográfico e suas linhas inventivas*. 2017. 134 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, UFPA, Belém.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. in.: *Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)* / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. -- 1ª edição. -- São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HESSE, Hermann. *Demian* / Hermann Hesse; tradução e posfácio de Ivo Barroso. – Edição inteiramente revista comemorativa do cinquentenário de lançamento da obra no Brasil – 47ª ed. – Rio de Janeiro: Record 2016.

GODOY, Ana. *A menor das Ecologias* / Ana Godoy. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

KAFKA, Franz. *O Castelo* / Franz Kafka ; tradução e posfácio Modesto Carone. – São Paulo : Companhia das Letras, 2008.

LIMA, Wladilene de Souza. *O teatro ao alcance do tato: uma poética encravada nos porões da cidade de Belém do Pará*. Tese de doutoramento do Programa de Pós-Gradua em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2008.

TIBURI, Márcia. *Uma fuga perfeita é sem volta* / Márcia Tiburi. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2016.



ENTRE PAISAGENS, MARGENS, FLUXOS

Roseany Karimme Silva Fonseca

{Um dia de um algum mês, entre 2016 e 2019.}

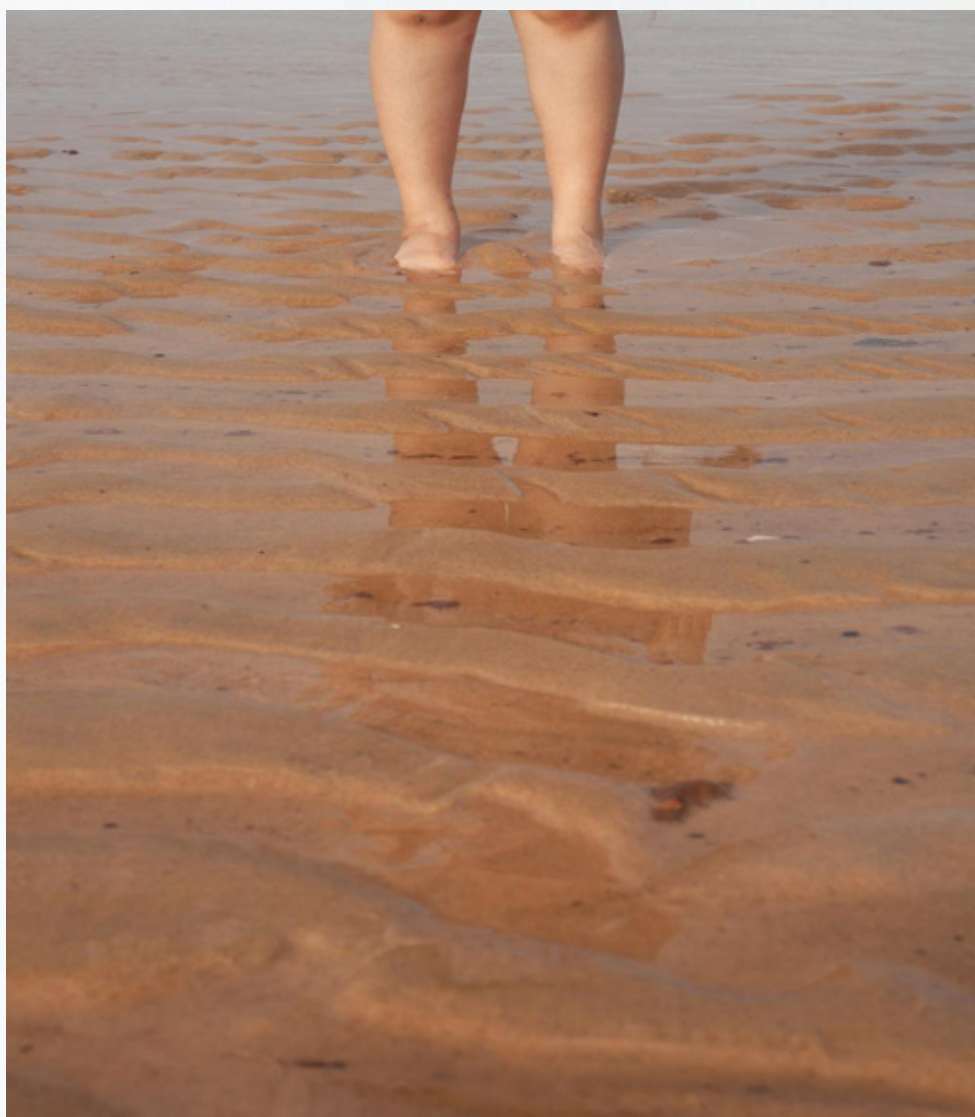


Figura 1. Encontro de águas e terras, corpo e paisagem, o familiar e o desconhecido.
Fonte: acervo da autora.

Car@s leitor@s, inicio esta correspondência com uma proposta: vamos falar sobre fronteiras? Não sobre as fronteiras presentes nos atlas geográficos, aquelas que pressupõem limites, barreiras, coisas que “começam e terminam”. Como navegante, não objetivo aqui conotações dos espaços, mas a ideia de múltiplos sentidos para a palavra FRONTEIRA, os percursos fronteiriços. Vamos falar sobre o entre: uma preposição que indica um intervalo de tempo ou de espaço. O entre localiza-se neste espaço de intermédio, na intersecção dos lugares, estados, emoções. Existe um percurso tempo-espaço que não é o aqui nem o lá; não é o antes ou o agora. É sempre um E outro. Há muito, caminho na ideia do ENTRE: palavra/corpo, cidade/interior, passado/presente, vida/morte. Pares que seguem em comple(men)to e (des)equilíbrio nesta grande viagem. A viagem que vem de outro tempo, da menina do interior que aporta no agora, na mulher atriz-pesquisadora. Passado e presente coabitam enquanto afluentes de um mesmo rio, são canais do mesmo percurso. CRIAR, ATRAVESSAR, MERGULHAR: verbos de uma viagem que se (des)organiza a cada momento. Do caos ao caos, tudo se move.

Dito isto, pergunto: o que te atravessa? Por onde observas? Se tu fosses contar tua história, de que forma seria? Farias uma música, pintarias um quadro, escreverias um texto, tirarias uma fotografia? Qual a linguagem que te atravessa para que possas suprir as enchentes e vazantes do teu próprio rio? Somos todos navegantes, desde a morada no oceano materno até o buraco debaixo da terra. Existimos ENTRE terra e água, em um percurso fronteiriço, em uma grande viagem. Viver é uma grande brecha entre espaços vazios, este mar enorme entre margens desconhecidas.

Tudo o que é perceptível através dos sentidos, pode considerar-se paisagem. Paisagens de fora e de dentro, olhares para o mundo e para o eu. Percepções diferentes de um mesmo trajeto. Os percursos desta viajante se preenchem de perceptos e afectos, de encontros e solidão, de quedas e voos. Quais os teus percursos, a direção das tuas paisagens? Eu venho e sigo sempre de/em outros tempos-lugares. No Marajó de lá, o dos rios, fui criança; no Marajó daqui o dos campos, sou mulher. Do lado de lá, as histórias do meu avô. Do lado daqui, minha própria história. Ambos os Marajós se encontraram no maior arquipélago do mundo, na foz da bacia hidrográfica do Rio Amazonas. Lá e aqui, o Marajó habita, o passado e o presente se encontram. Lá e aqui, no antes e no agora, o Marajó me banha e me escorre.

Os arquipélagos: conjuntos de ilhas. Ilha é encontro, fronteira, ENTRE. Porções de terra banhadas por rios. Fronteiras por excelência, por formatos e costumes. O que existe nas tuas fronteiras, quais as tuas ilhas? Onde és terra ou água? Eu lembro de ter sido pedra bruta que se levou pela água; em outras vezes, fui o rio que modificou o concreto. Habitei estas paisagens ou elas me habitaram? Qual paisagem te habita? Quais as tuas ilhas?

Cartografo-me desde antes do percurso. As margens entre o antes e o agora se aproximam e se afastam, dependendo das marés. Sigo como o barco-peixe

“TRAVESSIAS”, que atravessa este rio paisagem/poética/potência; ainda buscando respostas que talvez não encontre, porém sigo o percurso. Viajantes sabem a hora de partida e de retorno, mas nunca sabem exatamente o que encontrarão ENTRE. Nas margens: viajante em percurso, terra e água, movimento/deslocamento, o Teatro na linha de Poéticas e Processos de Atuação, a pesquisa EM Arte, a experiência de um corpo sujeito-objeto (também entre: paisagem, fronteira e margem). Mas o trajeto das margens depende do percurso. Ora sólido, ora líquido. Quais as tuas margens?

Neste mapa de afluentes múltiplos, busco o movimento das ondas, a fronteira da normalidade. “Flutuar sobre o caos”: minha metáfora de navegação. Compor este trajeto é tentar compreender este sujeito-objeto poético, instável, efêmero. É desestabilizar as estruturas pré-existentes e mergulhar fundo, para só depois retornar à superfície. O que te desestabiliza e te faz mergulhar? O que te traz de volta?

Quando esta carta chegar ao seu destino, por meio de uma garrafa no rio, de outros encontros/afetos ou pelas leituras alheias, saiba que o ENTRE não começa e não termina, aqui é sempre chegada e partida. As fronteiras se firmam como pedras, mas também se dissolvem como as águas, dependendo de onde vens e para onde vais. Sigo navegante, até enxergar o porto, aportar em outras cidades-ilhas ou simplesmente trocar de barco. Neste rio de navegantes, somos barcos à deriva. Busquemos nossas histórias, origens, paisagens, margens, fronteiras, percursos, afluentes.



Mudança de estados. Fronteiras. ENTRE.

Sigamos em percurso. Boas viagens pra nós.



O CORPO DE CATIRINA: DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE

Ceci Bandeira

Introdução

Herstory é um termo de caráter feminista criado pela escritora e ativista Robin Morgan em que o prefixo em inglês é trocado como forma de legitimar a história das mulheres, construída por mulheres. O termo nasce como oposição ao tradicional *history* iniciado pelo pronome masculino da língua inglesa *his* (PEDROSA, 2018, p.30). O trocadilho de Morgan aponta o interlocutor da história tradicional e eurocêntrica, o homem branco, e reivindica às mulheres a fala das novas construções historiográficas. A diversidade do termo original surge, coincidentemente, pela sua flexão plural em português, histórias, como Pedrosa (2018) nos descreve:

Como estrutura em que se coalescem narrativas que foram deixadas de lado, na margem, ou esquecidas, histórias é aberta, plural, diversa e inclusiva. Ela pode abranger uma série de narrativas: pessoal, política, artística, cultural, mítica, oral, visual, subterrânea, menor, marginal, assim como a preliminar, processual, incompleta, parcial, até mesmo contraditória. Histórias, portanto, são distintivamente polifônicas, especulativas, abertas, impermanentes, em fricção. Há um aspecto canibalizante no termo – elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (até mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode construir uma das muitas camadas de histórias) (PEDROSA, 2018, p.31).

Se a história, construída a partir dos questionamentos do método historiográfico, se propõe a uma pluralidade, entende-se que ela também pode falar a partir de dois ou mais marcadores sociais que compõe a voz que conta ou reconta um fato. Esse seria o caso da história das mulheres negras artistas, que além de possuírem o marcador de gênero também são atravessadas pela raça e por um labor específico. A alteridade mais inferiorizada necessita de estratégias emancipatórias, como o direito à voz, forjando, assim, uma visibilidade e fazendo com que surja, dentro do pensamento hegemônico, um novo lugar de onde falo.

A socióloga afro-americana Patricia Hill Collins explica que a ênfase dada à

voz pela cultura feminina demonstrar a importância da comunicação oral na cultura afro-americana: “essa metáfora da busca da voz, quando aplicada às tradições intelectuais das mulheres negras, é útil em muitos contextos. No entanto, como metáfora para o empoderamento das mulheres negras, continua a ser problemática” (2019, p. 184-185).

A questão da visibilidade criativa da mulher negra, estudada dentro dessa epistemologia de pensamento feminista negro e elaborada dentro do feminismo negro enquanto prática política, chegou até o nosso contexto brasileiro como um estímulo a ideia de criarmos um lugar de onde falamos, conforme já apresentava a socióloga e artista paraense Zélia Amador de Deus ao escrever sua tese de doutorado: “creio haver estabelecido um lugar de onde falo. Significa dizer que não falei na condição de espectadora, mas falei como parte envolvida no processo (DEUS, 2008, p.21, grifo da autora). Forjar um lugar de onde eu falo é disputar discursos que durante muito tempo foram negados a pessoas que viviam em situações de gênero, classe, raça, sexualidade, entre outras, semelhantes à minha. O que vai muito além de demarcar esses discursos como pertencentes apenas a minha fala, pois não acredito que toda a construção do pensamento feminista negro deva se resultar em segregação e posse de discursos por se tratar do *meu* “lugar de fala”.

Dramaturgia negra na Amazônia paraense

No ano de 2008, a tese *OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade* era defendida pela pesquisadora Zélia Amador de Deus no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Por um viés etnográfico a ação dos herdeiros de Ananse – divindade da cultura *Fanti-Ashanti*, localizados na região do Benin, na África Ocidental (DEUS, 2008, p.18) – sobre a luta contra o racismo é narrada pela pesquisadora em formato de um auto teatral. Os herdeiros de Ananse, personagens protagonistas dessa história, são os negros da afro-diáspora transatlântica e seus descendentes; aquele que encarna o papel do antagonista é o racismo.

A autora/artista parte do entendimento de que a afro-diáspora nas Américas provém do processo de colonialismo europeu e seu sistema de escravidão e tráfico transatlântico. Ela cita como principais características dessa diáspora de configuração global algumas experiências históricas tais como a circulação da população ocasionada pela migração e deslocamento territorial, as relações de dominação e subordinação que geram opressão social, assim como a resistência desses indivíduos por meio de ações políticas e culturais.

Contudo, uma vez os africanos instalados em quaisquer dos continentes, por mais que suas tradições fossem represadas ou aniquiladas, pela cultura hegemônica, os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e re-criação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Nessa rede de interação, as múltiplas culturas africanas que se espalharam pelo mundo, preservaram marcas visíveis dos traços africanos. Sob esta ótica, Ananse, Nanã, a deusa Aranã é a divindade que, com todo o seu repositório, acompanhou seus filhos na longa travessia (DEUS, 2008, p.17-18).

Há no trabalho a intenção de transformar os herdeiros de Ananse em protagonistas de sua própria história. Ainda que o processo de dominação tenha agido contra a cultura originária dos africanos escravizados algumas práticas culturais resistiram ou foram reinventadas com o passar das gerações permanecendo presentes na cultura popular e no folclore, “pois não se apagam memórias e não se eliminam culturas senão ao preço da destruição física daqueles que são seus portadores” (DEUS, 2008, p.18). O texto assume a metáfora das histórias de Ananse como o principal exemplo de memória africana que foi capaz de resistir às travessias transatlânticas, propagando-se na Colômbia, na Venezuela, no Caribe, no Brasil e mais especificamente na ilha em que Zélia Amador de Deus (2008, p.15-16) nasceu:

Minha avó e meu avô me criaram. Negros, nascidos na Ilha de Marajó, onde meu avô trabalhava de vaqueiro, migramos para Belém, eu e minha mãe juntas. Minha mãe muito nova, quando nasci, ela havia acabado de completar dezesseis anos, foi ser empregada doméstica. Eu tinha por volta de um ano e meio. Fui crescendo e aprendendo a ser negra. Quem vem de Marajó não escapa. Se for negro, saberá desde cedo. Os espaços são separados. A casa grande é a casa dos brancos. O rancho, a casa dos negros. Não tem margem para dúvidas.

Ouvi muitas histórias dos negros que serviam aos brancos da Casa Grande. Minha avó não queria isso para mim. Eu deveria estudar, por isso viemos para Belém. Não lembro da travessia, mas aprendi desde muito cedo que eu era Amador. Cresci ouvindo a história de Bento Amador. Os Amador, conforme as histórias que eu ouvia, eram donos de terras, muitas terras. Os brancos não se conformaram, queriam as terras dos pretos. Os Amador lutaram, mataram branco. Quem matou? Ninguém sabe. O preto fugiu. Quem terá sido? Como terá acontecido? Lá estava a faca. E lá estava escrito gravado e cravado: ‘Bento Amador’. Cadê o preto Bento? Preto Bento fugiu. Nunca mais ninguém viu. ‘Preto danado!’. Deve ter ido para as bandas do Xingu. Bento Amador ficou na lembrança. E Bento Amador foi sempre minha inspiração para a luta cotidiana. Eu era Amador e Amador não nega a raça, dizia minha avó. Às vezes, quando eu não andava na linha, minha avó dizia que [eu] era uma ‘bijagó’. ‘Bijagó? O que é isso’. Mais tarde, só mais tarde aprendi. Não sei se pareço ‘bijagó’. Sei apenas que sou filha de Nanã, por isso a rebeldia. Nasceu comigo, crescemos juntas. Aliás, crescer não cresci, sou ‘Jita’. Será que sou mesmo ‘bijagó’? Por que tanta “quizila” com os *Bijagó*? Não serão pessoas de bem? Mas aprendi que os *Bijagós* costumam ter corpo atlético. É, não sou *Bijagós*. Minha avó inventa cada uma! Só para me embatucar. Não faz mal. Eu aprendo. Um dia chego lá. Ai, eu quero ver quem embatuca quem.

A escolha de um auto para estruturar a narrativa de sua tese descoloniza¹ esse gênero teatral que durante muito tempo serviu como instrumento de propagação da religião cristã na Europa medieval. Sua estrutura enquanto processo dramático “tem como ponto de partida um conflito básico onde cabem personagem protagonista e personagem antagonista” (DEUS, 2008, p.31). Além disso, Zélia Amador de Deus acreditava que essa estrutura literária lhe permitia tornar autônomos cada um dos atos/capítulos, dando a opção de serem lidos de forma independente sem prejudicar o todo: “a autonomia dos atos permite que entre eles se estabeleça cortes, intersecções necessárias para romper o possível envolvimento do leitor/espectador” (DEUS, 2008, p.31). O auto, estrutura literária considerada por Zélia Amador de Deus como a mais completa para se escrever um texto com apelo popular, possibilitou a criação de uma dramaturgia sobre os negros e sua atuação contra o racismo:

Ele alcança maior quantidade de pessoas, o auto começa na rua, as pessoas não precisam acompanhá-lo todo, elas podem acompanhar os pedaços, as cenas, porque cada cena possui a sua unidade própria. Então, eu adoro o auto por isso. Você não precisa ficar preocupado que a pessoa tem que ver tudinho pra entender o todo. Se ela ver uma cena já está bom. Então, eu adoro a estrutura do auto, eu acho a estrutura do auto, pra mim, a estrutura mais perfeita. (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Obtém-se, então, uma dramaturgia pelas mãos da atriz que interpreta sua própria realidade político-racial: atos, cenas, personagens e espectadores surgem no texto nos remetendo cada vez mais à ideia de estarmos lendo pela primeira vez a Zélia Amador de Deus dramaturga que parecia ter ficado para trás, lá onde as montagens teatrais paroquiais ocorriam graças aos inquietantes lampejos criativos de sua mente de menina.

Em sua tese *OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade*, encontra-se Zélia Amador de Deus tecendo a história de nosso povo assim como fez Ananse, de quem tanto buscou se aproximar.

Percebo o caráter diferenciado ao escrever uma tese de doutorado dentro da estrutura literária de um auto teatral, já que é através do decorrer da trama que se apresentam as questões a serem tratadas sobre a coletividade cultural da população negra, isto é, se propondo a criar uma dramaturgia a medida em que episódios dos

1 O verbete “descolonizar”, que significa “perder os colonos” (MICHAELIS, 1998, p.674), é citado pela artista e psicanalista Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*: “Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia. A ideia de descolonização pode ser facilmente aplicada no contexto do racismo, porque o racismo cotidiano estabelece uma dinâmica semelhante ao próprio colonialismo [...] gosto da metáfora do racismo cotidiano como um ato de colonização, porque o colonialismo jaz exatamente na extensão da soberania de uma nação sobre um território além de suas fronteiras – e é essa também a experiência do racismo cotidiano [...] Somos, de fato, aprisionadas/os num ato de colonialismo que somos obrigadas/os a ‘desfazer’” (KILOMBA, 2019, p.224-226).

negros da diáspora são contados. Então, me utilizo dessa ênfase trazida por Zélia Amador de Deus para defender que a história da dramaturgia brasileira pode ter iniciado junto à história do negro no teatro do país. O autor Joel Rufino dos Santos entende que:

Na linguagem comum, tomamos teatro e drama quase como sinônimos, mas, ao menos para entender o negro no teatro brasileiro, precisamos olhá-lo de mais perto. Então se insinua uma diferença sutil. Teatro é um *habitus*; drama “é [o] de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho”, explicou Machado de Assis. [...] Portanto, pode haver teatro sem drama e, mais distintamente, drama sem teatro. [...] discriminado no teatro, o negro dominou o drama. (SANTOS, 2014, p.69)

Miriam Garcia Mendes (1982) que pesquisou a personagem negra desde o período oficial da criação de um teatro nacional, em 1838, até a Abolição da Escravatura, em 1888, concluiu que, se em algum momento, interessou aos primeiros autores as possibilidades dramáticas da personagem negra foi devido esses buscarem transmitir ao público ideias relacionadas ao sistema escravocrata, isto é, as personagens negras apresentadas durante esse período estavam desprovidas de conflitos humanos existenciais, sua presença nos palcos enquanto drama servia apenas para promover o debate acalorado sobre os caminhos da sociedade e da economia no país. O conceito envolto à personagem negra transcendia a sua subjetividade como um conceito suspenso, sendo a sua presença passível de substituição por qualquer objeto. A explicação da pesquisadora para esse fenômeno é que o período de desenvolvimento do teatro nacional coincide com o período de maior fomento do tráfico negreiro no século XIX:

E quando este cessou oficialmente, em 1850, e o teatro nacional se encaminhava para a sua fase áurea do século passado, a economia do país ainda se mantinha totalmente presa ao trabalho do negro escravo, que nessa situação se manteria por muitos anos ainda. Ficava, então, evidente que não se poderia desligar o estudo da personagem negra no teatro brasileiro do estudo da condição social do seu modelo (MENDES, 1993, p.11).

O produto teatral legitimamente brasileiro oficializado pela história uniu fatores sociais e econômicos inalcançáveis pelos negros subjugados a uma realidade de exploração: “uma dramaturgia, atores e empresários brasileiros, foi limitando e acabou por liquidar a atuação teatral efetiva e fundamental do negro e do mulato (este, menos, porque podia disfarçar a origem) na cena brasileira” (MENDES, 1993, p.49). Segundo a autora, após a lei da abolição os dramaturgos oficiais só se interessariam com seriedade pelo drama de personagens negras por volta de cinquenta anos

depois com o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro, idealizado por Abdias do Nascimento.

Mesmo assim, uma das propostas do TEN era estimular a criação de uma dramaturgia negra brasileira evitando fechar-se em dramaturgias elaboradas e escritas apenas por negros – apesar de reconhecerem que pessoas negras saberiam exprimir melhor os seus problemas cotidianos e subjetivos em comparação ao que uma pessoa branca apenas poderia supor. E assim foi feito. A primeira obra apresentada pelo TEN a partir do que este grupo entendia por “dramaturgia de negros” foi escrita por um homem branco, Lúcio Cardoso. “*O filho pródigo* estreou em 1947, interpretado por Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento e outros, com cenário de Santa Rosa, pintor e cenógrafo, outra grande expressão da negritude no Brasil” (MENDES, 1993, p.50).

Fugindo às tradicionais abordagens sobre a história do negro no teatro brasileiro, Joel Rufino dos Santos (2014) abrange o foco sobre o assunto às regiões não citadas: o Norte e o Nordeste, ao apontar que a maioria dos negros escravizados se concentraram nessas duas regiões, mais especificamente na antiga província do Grão-Pará e Maranhão e na Bahia. O pesquisador questiona sobre a relação entre o subdesenvolvimento da região e a marginalização da sua população – sem deixarmos de incluir nesse contexto a exploração dos indígenas que se concentrou majoritariamente na região amazônica – e os vários atravessamentos – gênero, classe, raça e territorialidade – que devemos levar em conta ao refletirmos sobre a estrutura do racismo no Brasil, já que a questão da discriminação racial no país “só se compreende num contexto civilizatório determinado, acompanhada de outras discriminações peculiares ao seu tempo histórico. Nesse caso, desigualdade racial e disparidade regionais são faces da mesma moeda” (SANTOS, 2014, p.50).

Ao partirmos do entendimento de que a história do negro da Amazônia é invisibilizada e/ou marginalizada dentro da história oficial – incluindo a história do teatro brasileiro – e que essa marginalização serve, muitas vezes, para ascender movimentos de vanguarda do Sul e do Sudeste, dando a estes todo o protagonismo e originalidade, é necessário criarmos um deslocamento que nos possibilite repensar a origem da dramaturgia do negro no Brasil contada pela perspectiva histórica da população negra na região amazônica a partir daquilo que foi descrito por Joel Rufino dos Santos como o mais antigo e universal drama brasileiro documentado: o auto do bumba meu boi – ou boi bumbá como é conhecido na região Norte do país.

Enquanto a elite sudestina marcava na história oficial a criação de um “teatro nacional” em 1838, Santos afirma que no século XVIII já se encontrava registros sobre o folguedo dos escravos. O autor conta que este foi durante muito tempo o lugar de teatro do negro brasileiro, “espaço e tempo da sua dramatização do mundo dos brancos em que estava metido” (SANTOS, 2014, p.86), onde cena e público eram protagonizados por pessoas negras.

Como o *Boeuf Gras* da França, por exemplo, ou o Boi Ápis, do antigo Egito, o Bumba Meu Boi pertence ao ciclo difundidíssimo em todo o mundo de rituais de nascimento-morte-ressureição. A difusão do Bumba Meu Boi pelo país (também chamado Boi-bumbá, Boizinho, Boi de Mamão etc.) se deveu a afro-brasileiros e caboclos da agroindústria e da pecuária, desde mais ou menos 1700. Tem uma originalidade: o auto dramático é seguido de baile de rua em que o próprio Boi, real ou simulado, dança. Esse baile de rua acabou por se descolar do auto, ficando este – salvo encenações folclóricas encomendadas – como a razão “sem significado” daquele. (SANTOS, 2014, p.83).

O pesquisador paraense Vicente Salles, ao estudar sobre as épocas do teatro na província do Grão-Pará e o desenvolvimento das manifestações cênicas características da região amazônica que ganharam notoriedade social durante a crise do teatro importado, ocorrida antes mesmo do declínio da borracha em 1912 (SALLES, 1994, p.301), e que hoje são entendidas como obras mestras do teatro popular paraense, não tinha como objetivo estudar o teatro folclórico, mas sim o teatro regional no que tange a institucionalização deste. Porém, o autor esclarece sobre a impossibilidade de ignorar as vertentes folclóricas dentro dos espaços institucionais do teatro devido à crise econômica na região e ao fato desse teatro ter se configurado como um “teatro de época”:

Aconteceu em Belém essa coisa inaudita: a eruditização do folguedo popular. Escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a atuar indiferentemente num e noutro nível, com o povo e com as chamadas *elites*. A exigência do trabalho, que era a da própria sobrevivência, diversificou ou multiplicou o emergente *teatro de época*. As épocas mais propícias, inicialmente, eram o Natal e o São João dividindo a temporada em duas partes iguais de tempo. Depois, no primeiro semestre, encontraram esses trabalhadores as épocas do Carnaval e da Quaresma; e no segundo semestre, a época mais propícia de todas, a mais quente e de maior repercussão, a da festa do Círio de N.S^a de Nazaré, em outubro, onde se gerou o chamado *teatro nazareno*. (SALLES, 1994, p.301)

Os principais folguedos e mais característicos da região amazônica seriam os autos populares, o boi-bumbá, o pastoril de pastorinhas e os pássaros juninos e outros bichos, que se dividiam durante os seus respectivos períodos de atuação do ano e “transfigurados num teatro *sui generis*, com certo sabor de opereta, contendo muita música e bailado, acabaria conquistando – certamente pela ação dos *eruditos* sem trabalho – todos os palcos de Belém, de modo avassalador” (SALLES, 1994, p.302).

O viés pelo qual Vicente Salles analisa a produção do teatro popular paraense denota a assimilação dos fazeres artísticos populares pela elite da época e conseqüente reconhecimento dessas produções como criações legítimas da região. Além disso, o termo “teatro popular” é utilizado como uma categoria de análise da história do teatro paraense e não como um eufemismo comumente aplicado pelas

principais literaturas da história do teatro brasileiro para demarcar a inferioridade do teatro feito pelo povo. Esse entendimento do autor converge com as críticas de Zélia Amador de Deus ao equivocadíssimo conceito de cultura popular² normalmente utilizado para designar as manifestações culturais advindas dos povos vencidos

Precisamos nos prender mais especificamente às origens históricas documentadas do folguedo boi-bumbá na região amazônica. Vicente Salles traça o seu possível deslocamento do Nordeste para o Norte, apresentando os elementos que vigoraram nas duas regiões e aqueles que acabaram modificando-se com a chegada do folguedo na Amazônia. Do mesmo modo como incorporava a formalidade dos elementos característicos do teatro quinhentista “o caráter satírico, picaresco, a circunstância de ser praticado pelos escravos, ou gente de ínfima reputação, faz-nos supor que possuía inicialmente, e conservou pelo tempo afora, certo sentido de reivindicação social” (SALLES, 1994, p.342). Sua primeira pesquisa demarca a mais antiga citação ao bumba-meu-boi no ano de 1840 pelo padre pernambucano Lopes Gama por meio de uma crônica intolerante publicada no periódico *O Carapuceiro* (SALLES, 1994, p.342). Porém, posteriormente o autor irá corrigir, nas notas da edição atualizada, a informação sobre o ano que circulou pela cidade de Recife o primeiro registro sobre o folguedo apresentando uma citação oficial mais antiga feita no ano de 1834 (SALLES, 1994, p.411).

Os primeiros registros datáveis do bumba-meu-boi são capazes de embasar ainda mais a reflexão sobre a história da dramaturgia negra no teatro brasileiro, colocando sua revelação e ineditismo antecedendo o período oficial da criação do teatro nacional. Levantar hipóteses para a afirmação da dramaturgia negra, representada pelos autos de Boi desenvolvidos por negros escravizados, como a primeira obra legitimamente brasileira da história do teatro nacional também implica diretamente o nosso entendimento sobre a forma como o racismo se estruturou na sociedade para atingir a população negra, invisibilizando os seus indivíduos em todas as esferas. São posições frente ao epistemicídio³ de uma população que precisam ser rediscutidas. Fato inalterável e de similar importância para a reflexão diz respeito à forma como essa manifestação cultural se firmou na Amazônia, possivelmente antes do levante da Cabanagem.

2 Em entrevista ao pesquisador Denis Bezerra, no ano de 2009, a atriz declarou: “eu rejeito trabalhar com essa categoria de popular e erudito, eu não trabalho com essa categoria. Tem uma complicação aí muito forte, que é de se caracterizar de popular todas as manifestações que vem dos oprimidos, todas as falas, todas as vozes dos oprimidos serem caracterizadas como popular. Na verdade, são vozes que muitas vezes não tem vez na voz oficial, mas nem por isso deixam de ter valor, pelo contrário, são vozes que às vezes são silenciadas à força e que ficam buscando espaço para vir à tona, que é isso que se convencionou chamar de popular. Então, eu rejeito essa categoria, eu não trabalho com essa categoria. Muitas vezes, o caracterizado como popular guarda os saberes dos silenciados à força. Tem aqui o índio e o negro, por exemplo, as manifestações de origem afro-brasileira, origem africana ou de origem indígena, não raramente são chamadas de popular”

3 Conceito apresentado pela primeira vez por Boaventura Sousa Santos e realocado por Sueli Carneiro. A filósofa integra o conceito ao dispositivo de racialidade/biopoder, compreendendo-o como aquele que “realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, ou seja, formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão” (2005, p.10).

O bumbá, na Amazônia, deve ter-se estruturado na primeira metade do século passado, talvez antes das lutas populares (Cabanagem) que ensanguentaram toda a planície, época de precária estabilização do regime escravista que se baseou na mão-de-obra africana. A Cabanagem se transformou no levante geral das massas em 1835, tendo-se notado a incorporação do negro neste movimento [...] Mas antes de 1850, como vimos, não encontramos (até agora) referência comprovada da sua existência na Amazônia. Somente o fato de estar estruturado, de ser praticado pelos negros escravos, negros libertos ou gente de ínfima categoria social, e se realizar na época junina (traços que chegaram até nós com admirável persistência), asseguram a formulação da hipótese de que o brinquedo, na Amazônia e no Maranhão inclusive, é contemporâneo do bumba pernambucano. (SALLES, 1994, p.343)

Curiosamente, o preconceito de raça e de classe que inferiorizaram a importância dramática dos folguedos de boi-bumbá já se desenhava nas críticas paraenses da época, inclusive por meio de patronos do teatro popular, como foi o caso do poeta Elmano Queiroz que defendia a distinção entre boi-bumbá e teatro popular, sendo o segundo um aperfeiçoamento do primeiro. Vicente Salles comenta que esse precursor do teatro popular “errou pretendendo relegar o folguedo do boi – que também se manifestava com muito vigor – a plano inferior, minimizando-o por ser indigno da sociedade que afinal o alimentava” (1994, p.303). A declaração será contestada igualmente por Cirilo Silva, descrito por Salles (1994) como um homem negro e músico indiscutivelmente reconhecido por suas criações artísticas na música popular e também compositor de uma Sinfonia e uma Ópera. O fato de um artista negro amplamente conhecido pelo ciclo cultural da época sair em defesa da equidade entre as manifestações nos mostra a dimensão da luta pela produção cultural da população negra na Amazônia e seus principais entraves racistas, já que o preconceito velado contido nas opiniões difundidas e caracterizadas como “crítica de arte” era naturalizado pelas práticas de opressão praticadas diretamente nos corpos daqueles que se atreviam a colocar o boi nas ruas – possível de entendermos como as primeiras insurreições poética-políticas manifestadas pelos corpos negros como forma de resistência a repressão ao sistema escravocrata:

O primitivo boi-bumbá não era um folguedo comum, como tantos outros, profano-religioso, por isso permitido ou tolerado sem quaisquer restrições. Era um folguedo insólito, agressivo, que derivava frequentemente em baderna, com ação e atuação de capoeiras, motivando desta forma a repressão policial e seu enquadramento nos códigos de posturas municipais – que proibiam ajuntamentos de escravos para qualquer fim, inclusive o de divertir-se – desde que o lazer não contivesse caráter religioso. (SALLES, 1994, p. 343-344)

No enredo do boi-bumbá e do bumba-meu-boi está presente a história do povo negro, descrita por Vicente Salles como a história do oprimido contada por ele

mesmo: “ele é essencialmente um aliado do negro em sua luta contra a opressão. E é o elemento aglutinador de todos os episódios que se sucedem, nas representações, aparentemente sem nexos” (1994, p.349). Dentre os mais rotineiros episódios o autor cita: as lutas intertribais; a submissão ao dominador branco; a luta contra o dominador; a fuga; a chamada do diretor dos indígenas; determinação da busca do negro fujão; captura do negro; e libertação do negro (SALLES, 1994).

O pesquisador discute ainda que, diferentemente do bumba-meu-boi nordestino, o boi-bumbá amazônico não carregar a proposta sacra do auto teatral por se tratar de um boi que permanece vivo durante toda a apresentação: ele se constrói como uma personagem protagonista enquanto as outras servem para ser satirizadas. Assim, o autor defende a classificação da obra como uma *farsa* já que se trata de uma “representação picaresca” (SALLES, 1994, p.412). Apesar da distinção, o boi-bumbá conserva, em suas mais diversas representações, características que nos remetem tanto a farsa quanto ao auto: “todos esses episódios eram contados nas ruas, de maneira muito aleatória, com muitas improvisações e cenas humorísticas” (SALLES, 1994, p.349).

Implicações sócio-raciais na construção da personagem

É certo que o texto do boi-bumbá (no Norte) e do bumba-meu-boi (no Nordeste) sofreram constantes modificações até os dias de hoje desde que a sua relevância para a história do teatro popular brasileiro foi passando a ser reconhecida – salvo as reivindicações da sua dramaturgia negra como obra de origem do teatro nacional. Mas interessa-nos apresentarmos neste trabalho especificamente a montagem de bumba-meu-boi *O Coronel de Macambira*, do escritor pernambucano Joaquim Cardozo, feita pelo Curso de Formação de Ator da Universidade Federal do Pará, no ano de 1972. A peça compõe o repertório de montagens produzidas pelo curso que contaram com a participação da atriz Zélia Amador de Deus, na década de 1970.

Figura 1:

FONTE: Jornal O Liberal – Belém, 26/03/1992.



1970 — “Vereda da Salvação”, de Jorge Andrade.
1971 “As Troianas”, de Eurípedes e Sartre.
1972 — “Sonetos de Camões”, dramatizados com danças renascentistas e “O Coronel de Macambira”, de Joaquim Cardoso.
1974 “A Incelença”, de Luiz Marinho.
1975 — “Cobra Norato”, de Raul Bopp.
1977 — “A Ilha da Ira”, de J.J. Paes Loureiro.
1979 “Nossa Cidade”, de Thornton Wilder.
1980 “O Papagaio”, de Benedito Monteiro.
1983 “O Café”, de Mário de Andrade.
1984 — “Festival Tchekov”.
1986 — “As Maravilhosas Fábulas de Millôr Fernandes”.
1988 — “Os Três Caminhos Percorridos pelo Honório dos Anjos e dos Diabos”, de João Siqueira e “Cervantes em 4 Tempos”, de Cervantes.
1990 — “O Desejado”, de Francisco Pereira da Silva.

Dirigidos por Cláudio Barradas, o auto teve trilha sonora composta pelo maestro paraense Waldemar Henrique e recebeu o troféu de ouro de melhor música, tornou-se o espetáculo mais premiado do I Festival de Goiano Teatro, que acontecia no Cine Teatro Goiânia. Dentre os prêmios consta o de melhor diretor, para Cláudio Barradas; melhor ator, para Geraldo Sales; e melhor atriz, para Zélia Amador de Deus. Após o festival o grupo recebeu o convite para apresentar a montagem no Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte.



Figura 2: O Coronel de Macambira (1972).

FONTE: Folha de Goiaz – Goiânia, 20/07/1973. Retirado do livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*

Durante o encerramento do evento, Paschoal de Carlos Magno, o presidente da comissão julgadora, relatou: “o I Festival se encerra de uma maneira brilhante, bonita e demonstrando que todos os elementos que aqui vieram são artistas do mais alto nível”. Apesar do tom festivo, a nota, retirada do acervo da atriz Astrea Lucena, apresenta informações equivocadas no texto, como o próprio nome da peça.

O *Coronel de Macambira* é a obra pioneira do engenheiro, poeta e dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo para o teatro brasileiro, nela o autor explora o universo folclórico nordestino e encena o drama em um auto de bumba-meu-boi. Remontando sua dramaturgia a partir da figura do Boi, o autor cerca as três personagens principais do bumba, Catarina, Bastião e Mateus, de outras personagens que se apresentam para compor a sua sátira e crítica social: a Aeromoça, Soldado da Coluna, o Capitão, o Coronel, o Retirante, entre outros. Todos embalados pelo canto das Cantadeiras, “que evoca os cantos de pássaros habitantes da região sertaneja do

Nordeste, o Guriatã, o curió, o papacapim... entre outros” (SILV; LUNA, 2018, p.442).

O texto original de Joaquim Cardozo tomou como base a versão folclórica coligada pelo poeta pernambucano Ascenso Ferreira e publicada na revista “Arquivos da Prefeitura de Recife”, no ano de 1944.

Trata-se, aqui, de uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado – espécie de auto pastoril quinhentista, de onde, certamente, proveio. Contrariando, também, o espírito dessa “brincadeira” popular, que dá bom tratamento, apenas ao boi e aos seus vaqueiros, como assinala Téo Brandão, dei relevo especial e simpático a três figuras, necessárias ao arremate, mais ou menos apoteótico, frequente em espetáculos desse gênero (CARDOZO, 1998, p.92)

As três personagens que o autor cita são Catirina, Mateus e Bastião, “as três personagens negras sempre presentes em qualquer das formas do Bumba-meu-boi” (MENDES, 1993, p.117). As três personagens negras compartilhavam a cena com várias figuras emblemáticas do folclore e da região e carregavam em suas falas a linguagem popular. Durante a leitura do texto original é possível percebermos que as falas mais racializadas da obra ficam a cargo da personagem Catirina, ela se revela ao público como uma mulher negra ao questionar uma autoridade religiosa:

O padre muda a batina,
Está sentindo calor?
Eu sou negra, negra fico
Não posso mudar de cor.
(CARDOZO, 1998, p.29)

E demarca a raça dos seus companheiros, como no caso de Bastião:

Besteiras, sempre besteiras
Do moleque Bastião
Nunca vi negro mais cheio
De lorota e de invenção!
(CARDOZO, 1998, p.59)

A partir de Catirina a obra se desenrola com muita propriedade e seus espertos gracejos tornam as aventuras que surgem ao redor do boi muito mais divertidas para o público, o desfecho se torna menos importante que o desenrolar da história.

Na montagem de Claudio Barradas, Catirina é a preta valente e brincalhona interpretada por Zélia Amador de Deus e o negro Bastião ganhou vida através de Geraldo Sales, um ator branco – as duas personagens premiadas durante o Festival.

O espetáculo marcava a conclusão de Zélia Amador de Deus no Curso de Formação de Ator da UFPA. O curso tinha duração de três anos e era de praxe que os atores que estivessem finalizando sua formação na casa fossem designados para interpretar as personagens protagonistas da peça de encerramento. Uma feliz coincidência, já que interpretar Catirina era, para Zélia, um sonho de infância.

A atriz descreve a personalidade de Catirina como o “cão” e relembra a sua felicidade em poder interpretá-la: “eu me diverti, eu dancei tudo que pude, eu joguei pra fora todos os meus demônios com a Catirina” (DEUS, 2019 - *Entrevista do dia 01 de abril de 2019*) e a construção da personagem foi gerada a partir de uma realização pessoal da atriz: ser Catirina.

Eu gostava muito de dançar, gosto até hoje, adoro dançar, dançar pra mim é uma das melhores coisas do mundo, e eu danço, ponho música, sozinha em casa, e fico dançando até me cansar, e naquele tempo também já gostava, eu assistia os batuques todos que tinham ao redor de casa, tinha muito batuque lá, a minha avô me procurava, quando ela queria me achar tava eu lá no batuque enfiada assistindo, tinha aquelas festas do batuque que ficavam dois, três dias [...] eu gostava de assistir os batuques e eu achava lindo quando o povo se atuava e dançava, e eu ia pra curtir o povo dançar, e aí eu acho que gostei de dançar a partir daí. [...] O barulho...era batuque e boi, que também é batuque, né! Os batuques, e quando começava o som do ensaio do boi, que tinha o boi malhadinho lá perto, me procurava eu já tava lá, encostadinha num canto, assistindo o boi, e meu sonho era ser Catirina, até que eu fui depois no teatro mais tarde, mas naquele tempo era o meu grande sonho, “quero ser Catirina, quero ser Catirina...”. (DEUS, 2019 - *Entrevista do dia 01 de abril de 2019*)

Provavelmente o boi pelo qual Zélia Amador de Deus se refere é o Boi Pai da Malhada, um dos mais antigos bois-bumbá da cidade de Belém que se instalou desde 1935 no bairro da Sacramenta e encontram-se registros da sua atuação cultural até o ano de 1984 (SALLES, 1994, p.361). A família Amador mudou-se para a capital quando Zélia tinha apenas um ano de idade, quando a garota tomou conhecimento da sua existência no mundo já morava no bairro da Sacramenta que, conforme se recorda, era o último bairro de Belém, “não tinha água encanada, não tinha luz elétrica, me lembro que luz elétrica chegou na Sacramenta em 1960, enfim, não tinha nada, era quase mata, e lá eu fiquei, aquele era o meu mundo, e me criei lá, me entendo já morando na Sacramenta desde aquele momento” (DEUS, 2019 - *Entrevista do dia 01 de abril de 2019*).

Iniciou formalmente os seus estudos no Instituto Catarina Laboré, colégio de doutrina católica localizado no bairro da Sacramenta. Nessa escola Zélia Amador de Deus aprimorou pela primeira vez o seu talento pela licenciatura por meio dos estudos matemáticos que costumava ensinar às colegas de turma como monitora

da freira Zué, professora que descobriu o seu gosto pelo ensino da matemática. Além disso, frequentemente a escola proporcionava encenações de peças teatrais, pastorinhas e danças típicas que também chamavam a sua atenção. Um dos fatos marcantes relatados pela atriz, que possibilita expandir o nosso campo de análise sobre a formação da sua poética dramática pela atuação do seu corpo negro político-performático, surge por volta de seus nove anos de idade, período em que a instituição de ensino recrutou alunos para dançar um batuque que era conhecido por todos à época como “macumba”: “foi a primeira vez até que eu ouvi esta palavra macumba, eu conhecia batuque, eu não conhecia macumba. Macumba eu fiquei conhecendo porque as pessoas me chamavam, outras crianças me chamavam de ‘preta da macumba” (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019).

A problemática racista vivenciada por Zélia Amado de Deus durante esse fato da sua infância lhe revela pela primeira vez o enraizamento dessa estrutura racial:

Chegou alguém na sala, perguntando quem queria participar de uma dança meio macumba. Eu não sabia o que era aquilo, mas eu queria, dança eu queria. A freira disse: “quem quiser se levantar”, ai todo mundo se levantou, inclusive eu, eu queria. A freira foi escolhendo, “tu, tu, tu, tu...”, quem ela foi apontando, foi saindo, e eu fiquei lá em pé e ela não me chamou, ai eu sentei, mas depois sobrou pra ela, porque eu fui lá com ela e insisti para ela me dizer porque ela não me chamou. E ela ficou numa saia... hoje eu entendo a saia que ela ficou. Ela não queria dizer e ela não ia dizer. Ela acabou sem dizer, mas ela ficou muito agoniada, ai ela dizia: “sabe o que é? É que pras essas danças...” - acabou dando essa explicação - “a gente convida as crianças mais arrumadinhas, mais bonitinhas...”, ai eu fiquei no arraso, que eu não me achava em absoluto feia, muito pelo contrário, eu também não me achava desarrumada, pelo contrário, eu me achava muito arrumadinha. Mas o pior não foi isso, o pior é que ela não me chamou, mas ela chamou Benedita, isso ai me martirizou, que a Benedita era branca, mas a Benedita tinha uma cara de cavalo... Eu achava a Benedita muito feia, ai eu ficava pensando: “eu não posso ser mais feia que a Benedita”. Coitada da Benedita, não tinha culpa do racismo da freira. Então mais tarde eu fui entender que aquilo era racismo, na verdade, eu não fui chamada porque eu era preta, foi a única preta que ousou se levantar. (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Embora não fosse a única aluna negra da sua turma, Zélia era a única negra que “ousou se levantar”, ousou se sentir capaz de apresentar-se em uma atração cultural, ousou se achar bonita e, por fim, ousou questionar o motivo de ter sido censurada. Refletindo sobre as práticas de empoderamento que agiram durante a sua infância e moldaram sua subjetividade para se contrapor ao racismo diário, em um primeiro momento, por meio de uma carreira artística e do teatro, volto a importância da cultura ancestral de mulheres negras analisada pela teoria feminista negra de Patricia Hill Collins para defender o caráter de opressão artístico-existencial sofrido historicamente por mulheres negras sobre o regime da escravidão que influenciou o aparecimento de artistas negras na contemporaneidade.

A expressão criativa possui papel fundamental no desenvolvimento e sustentação da autodefinição e autoavaliação de mulheres negras, segundo Patricia Hill Collins (2016, p.112), por isso não surpreende que os estímulos criativos de uma criança negra, ainda em processo de desenvolvimento moral e social, sejam censurados por uma estrutura de poder historicamente racista e sexista, essas estruturas estão sempre alinhadas para conter subjetividades, isto é, “as experiências das mulheres negras sugerem que essas talvez se conformem abertamente aos papéis sociais impostos a elas, mas secretamente se opõem a estes, oposição moldada pela consciência de se estar no escalão mais baixo da estrutura social” (COLLINS, 2016, p. 113). As atividades culturais de mulheres negras vão além dos seus empenhos de enfraquecer as práticas opressivas, elas são formas de resistência.

Joice Berth (2018, p.87) comenta que ao tratar sobre a articulação das opressões de raça e gênero através do feminismo negro Collins nos comprova a necessidade de sermos empíricos quanto a aplicação do empoderamento no meio social, trabalhando o conceito para a formação ou reconstrução de subjetividades:

O cinema, o teatro, a televisão, a moda, a música, a dança e todas as expressões artísticas serão ferramentas importantes para que isso seja colocado em prática e justamente por isso que é um dos campos mais perversos de lidar com o racismo atuante. Nesses lugares de trabalho imagético somos sistematicamente excluídos, dando a ideia de que não existimos enquanto seres artísticos e, portanto, portadores de estética desejável ou ainda, somos colocados em número desproporcional em relação aos brancos e em lugares de pouca visibilidade. (BERTH, 2018, p.103).

Berth enfatiza que os processos de relacionamento com a nossa autoimagem estão diretamente ligados a busca por reconhecimento de valores ancestrais ligados a si, nos revela a nossa história e traz o entendimento sobre a nossa condição social como indivíduos negros, mas “de maneira alguma devemos concluir que apenas isso basta, ou ainda que, toda pessoa que consegue transgredir esteticamente está *empoderada* ou absorvida pelo significado político que a estética ancestral africana tem” (2018, p.108, grifo da autora).

A busca pela autodefinição e autoavaliação (COLLINS, 2016) daquilo que seria uma mulher negra para Zélia Amador de Deus, ainda durante a sua infância, carrega o caráter ancestral de sido estimulada por sua avó. Ela relata que o racismo velado da freira que lhe impossibilitou de participar da apresentação escolar foi o seu primeiro ensinamento sobre o assunto,

daí pra frente eu tinha muita aula em casa também. A minha avó dizia “tu és preta, mas tu não és inferior”, eu aprendi muito isso. Então, isso pra mim tá marcado até hoje: “não deixas ninguém te tratar mal, porque tu não és inferior,

se te chamarem de preta tu dizes, “sou, mas não sou da tua cozinha” (risos). Era assim que ela me ensinava [...] E essa é a minha escola até hoje, eu já sabia que eu era preta, não tenho esse negócio de dizer “Ah! Eu só vim me descobrir preta mais tarde”, não! [...] Eu já sabia porque minha avó dizia o tempo inteiro, não me enganava, e a freira me disse da pior maneira possível e a molecada me chamava o tempo todo de “preta da macumba”, então quem é que não vai saber? (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Durante sua infância o imaginário da atriz foi povoado por lembranças e histórias ancestrais ligadas, muitas das vezes, a imagem de sua avó. Zélia carrega a metáfora de Ananse em paralelo a realidade vivida junto a mãe de sua mãe.

No texto *Em busca dos jardins de nossas mães* a renomada escritora afro-americana Alice Walker dimensiona a luta de artista negras da contemporaneidade para visibilizar práticas artísticas advindas de suas ancestrais suprimidas de subjetividade e existência humana pela dominação do sistema escravista. “O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós?” (WALKER, 1994), a partir desse questionamento que a autora nos faz somos colocadas a buscar onde foram parar a potencialidade criativa de inúmeras mulheres negras que não conseguiram transcender sua existência por meio da arte, “A agonia da vida de mulheres que poderiam ter sido Poetas, Novelistas, Ensaístas, Escritoras de Contos (por um período de séculos), que morreram com seus dons verdadeiros abafados dentro de si” (WALKER, 1994). A autora defende que, constantemente, a resposta mais verdadeira para uma pergunta importante como, por exemplo, como é possível a mulheres negras e artistas transcendermos por meio da arte, pode estar bem próximo de nós.

Ser uma artista e uma mulher negra, até hoje, rebaixa nosso status em muitos âmbitos, ao invés de elevá-lo: ainda assim, artistas seremos. Portanto devemos destemidamente sair de nós mesmas e observar e identificar com nossas vidas a criatividade da vida que a algumas de nossas bisavós não era permitido conhecer. (WALKER, 1994).

Críteriosa, Walker supõe que essas mulheres a todo momento esperavam que a potência desconhecida que havia dentro delas pudesse, um dia, se tornar conhecida, “mas adivinharam, de algum modo, no escuro, que no dia de sua revelação já estariam mortas há muito tempo” (WALKER, 1994). Assim também, a criatividade de nossas ancestrais deve ter se mantido durante os séculos por meio de alguma ordem ainda desconhecida já que aos seus corpos era impossível a liberdade para pintar, esculpir, escrever, ou praticar qualquer outra ação de liberdade por meio da arte. E chega a ser encantador conseguirmos visualizar em nós, mulheres negras da arte, o que Alice Walker propõe ao dizer que conduzida por uma “herança de amor

pela beleza e respeito pela força”, ao buscar encontrar o jardim de sua mãe, ela achou o seu próprio:

Em nenhuma canção ou poema constará o nome da minha mãe. Ainda assim, tantas das histórias que escrevo, que todas nós escrevemos, são histórias da minha mãe. Só recentemente eu percebi completamente isto: que através dos anos em que ouvi histórias sobre a vida de minha mãe, eu absorvi não só as histórias em si, mas algo da maneira na qual ela fala, algo da urgência que envolve o conhecimento de que suas histórias – como sua vida – devem ser gravadas. É provavelmente por esta razão que tanto do que escrevi é sobre personagens cujas contrapartes na vida real são tão mais velhas que eu. (WALKER, 1994).

Zélia Amador de Deus nasceu quando a sua mãe Doralice Amador de Deus, filha única de Manoel de Deus e Francisca Amador de Deus, tinha 15 anos e logo depois a família se mudou para Belém por vontade da avó de que a neta estudasse: “resolveu vir embora pra cá porque ela queria que eu estudasse, esse era o sonho, eu tinha que estudar pra não ter a mesma sina” (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019). Doralice começou a trabalhar como empregada doméstica ainda menor de idade, ao completar 18 anos passou a trabalhar também em uma fábrica de castanha que funcionava com a sazonalidade da mão-de-obra. Talvez por isso é possível perceber na fala de Zélia mais lembranças de sua avó, com quem dividiu a maior parte do tempo de sua infância. Sua avó, uma nítida contadora de histórias, permeou o seu imaginário e a suas memórias construindo na neta o desejo por ser ouvida: “eu era quieta aparentemente, uma santa quieta, mas por dentro eu era um vulcão” (DEUS, 2019).

Todas as produções teatrais que Zélia Amador de Deus participou como atriz ou diretora, segundo ela mesma afirmou, ela verdadeiramente quis estar presente, mesmo àquelas em que ela chegou a produzir as esquetes a sua maior realização era ocupar a cena, já que a cena lhe havia sido negada desde a escola (DEUS, 2019). Porém, a atriz não se considera uma artista “profissional”. Ela compreende que há uma distinção entre aquilo que se denomina como teatro amador principiante e teatro amador experimentado ou teatro amador com experiência: as duas categorias de teatro amador estão associadas a ideia de fazer teatro pelo prazer em atuar e não como uma profissão.

Eu nunca me considerei atriz profissional, nem diretora profissional. Eu sempre acho que fiz teatro amador, nunca fiz profissional, nunca vivi disso. Eu sempre tinha uma outra atividade para me sustentar e ao mesmo tempo fazia teatro, entende? Eu sempre fui amadora. Nunca fui profissional. E até no meu nome, né? (risos) Vou ser amadora sempre. Eu sou Amador e sempre vou ser amadora. Eu sou profissional como docente, como atriz e diretora eu sempre fui amadora

[...] Quando eu fazia as pecinhas lá paróquia eu era um amador principiante. Depois eu fui pra escola, fiz escola de teatro, aprendi mais coisas, então eu já virei amador com um pouco mais de experiência. (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Decidimos, então, utilizar o termo **amadora com experiência** para classificar sua formação artística dentro do teatro.

Essa problemática do profissionalismo ou amadorismo do teatro paraense produzido pelos estudantes do Curso de Formação de Atores da UFPA se fez presente, principalmente, nas críticas de arte. Em janeiro de 1971, um ano antes de finalizar o seu curso de teatro, Zélia Amador de Deus foi uma das atrizes iniciantes que formaram o elenco da peça *As Troianas*, texto de Eurípedes adaptado pelos filósofos franceses Jean-Paul Sartre, dirigido por Cláudio Barradas. A montagem feita pelos estudantes parece não ter agradado em nada alguns amantes da cena artística belenense, o que levou o jornalista Salomão Laredo a escrever uma crítica sobre a peça que falava muito mais sobre a má vontade do público em acompanhar o surgimento de uma cena experimental do que sobre o espetáculo especificamente.



FIGURA 3 – *As Troianas* (1971).

FONTE: Jornal Folha do Norte – Belém, 05/01/1972. Acervo pessoal da atriz Margaret Refkalefsky

Mesmo se o público não estivesse preparado para lidar com a nova cena que começava a despontar na cidade, defendo que a situação política colaborou para que alguns jovens atores explorassem cada vez mais o campo experimental como forma de resistência.

Considero necessário para que entendamos o contexto e subjetividade artística de Zélia Amador de Deus, compreendendo-o nas suas esferas poética e política, como esse trabalho se propõe, levar em consideração os seguintes significados dos verbetes “cena” e “atuação”:

CENA: “1 Qualquer ação que se passa dentro do âmbito de visão do observador. [...] 3 Representação teatral; espetáculo. [...] 5 Palco, ribalta.” (MICHAELIS, 1998, p.466);

ATUAR: “1 Estar em atividade, exercer atividade: *Atuar na política. Era assim que atuávamos.* 2 Influir ou fazer pressão: *Atuar em, atuar para, atuar sobre.*” (MICHAELIS, 1998, p.258, grifo nosso).

Na trajetória artística de Zélia Amador de Deus esses dois verbetes ultrapassam o campo conceitual do teatro e servem para que consigamos visualizar aquilo que ela denomina como as suas *tribunas*, esse campo de ação por onde transitou, desde sempre, a sua poética-política: “eu acho que eu nunca parei de militar na vida, de uma forma ou de outra você sempre escolhe as suas tribunas de luta” (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019). Pela ordem de suas **atuações**, o teatro se configura como a primeira tribuna dessa atriz e militante, que se coloca em **cena** em repúdio aos primeiros ataques racistas sofridos durante a infância e para camuflar todo e qualquer tipo de prática política e/ou conduta progressista consideradas clandestinas durante o período repressivo da ditadura militar, e permanece nesta cena até o momento em que encontra outras formas concretas de combater a opressão latente.

Através desse percurso poético-político escreve-se um específico modelo de resistência do corpo negro dentro no fazer científico em arte que também se afirmar como uma metodologia de combate ao epistemicídio.

Conclusão

Pela história que ainda se escreve, pode-se dizer que a poética da atriz marajoara Zélia Amador de Deus aparece muito mais em seu processo do que em sua obra (ou resultados criativos) e visa atingir o público por meio de seu engajamento político. Sua forma de fazer Arte se dá de maneira compartilhada e possui a finalidade de atingir a todos, o que nos permite cunharmos o termo poética-política

para descreve-la. Por meio da Arte, Zélia buscou falar sobre racismo no período mais repressivo da ditadura militar brasileira, momento histórico em que trazer à tona a temática de opressão racial era atentar contra a segurança nacional. Uma das construtoras da *herstory* do teatro experimental paraense, como síntese da sua trajetória, considera que foi o seu aprendizado como diretora teatral que facilitou, posteriormente, suas gestões institucionais.

O percurso político de Zélia Amador de Deus é amplamente conhecido devido a sua luta dentro do movimento negro organizado, sendo ela uma das fundadoras do Centro de Estudos e Defesa do Negro Pará (CEDENPA), e por melhores condições e acesso de estudantes negros, pobres, indígenas, imigrantes e demais indivíduos marginalizados socialmente à universidade, em sua defesa pela política de ação afirmativa e do sistema de cotas.

Algo que poucos conhecem, porém, é o fato de que Zélia Amador de Deus, enquanto professora da Universidade Federal do Pará, foi responsável pela criação de um espaço próprio para os cursos de arte. Em 1978, ela iniciou sua carreira como professora da Universidade dando aula para o curso de Educação Artística, voltado para a formação de professores licenciados. A medida em que a professora foi ocupando cargos administrativos dentro da Universidade seu objetivo em obter um espaço destinado para as linguagens artísticas dentro da academia foi gradualmente conquistado com a ajuda dos outros profissionais que também reconheciam a importância de se conseguir com que as disciplinas de Artes Visuais, Teatro e Dança se tornassem cursos de ensino superior dentro da Universidade, com atividades de ensino e pesquisa ativas e voltadas para as suas subáreas.

Posteriormente, em sua gestão como vice-reitora da UFPA, de 1993 a 1997, Zélia Amador de Deus empenhou-se em fazer com que a Universidade comprasse o prédio onde até hoje funciona a Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) para que o curso de Teatro deixasse de funcionar no Complexo Vadião, um espaço aberto da UFPA utilizado para finalidades recreativas.

Menos ainda se sabe contar sobre como Zélia Amador de Deus, em sua juventude, ajudou a desenvolver o teatro experimental paraense.

A minha curiosidade pelos pormenores dessa trajetória artística e consequentes circunstâncias que poderiam fundamentar o meu entendimento sobre o que é ser artista negro na Amazônia esbarrou na falta de material sobre o assunto: quais seriam suas obras? Como desenvolveu-se sua poética? Ela se reconhece como artista? Foram perguntas que nunca consegui encontrar respostas até o momento em que decidi pesquisar todas elas por conta própria.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, S. L. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BERTH, J. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BEZERRA, J. D. O. *Memórias Cênicas: Poéticas Teatrais na Cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.
- CARDOZO, J. *O Coronel de Macambira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CEDENPA, Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará. *10 anos em busca da consciência negra*. Belém: CEDENPA, 1990.
- COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.
- _____. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DAVIS, A. *Gênero, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEUS, Z. A. OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade. 2008. 295 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.
- _____. *Anance tecendo teias na diáspora: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e herdeiros de Ananse*. Belém: Secult/PA, 2019.
- MENDES, M. G. *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
- MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramento, 1998.
- MIRANDA, M. C. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- PEDROSA, A. (Org.). *History, Histórias*. In *Histórias afro-atlânticas*. São Paulo: MASP, 2018.
- SALLES, V. *Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época*. Belém: UFPA, 1994.
- _____. *O Negro no Pará sob o regime da escravidão*. Belém: IAP, 2005.
- SANTOS, J. R. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SEPULVEDA, L. A. Zélia Amador de Deus: tecendo os laços de solidariedade entre os herdeiros de Ananse. in *Intelectuais negras: vozes que ressoam*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019. 134 p.

SILVIA, N. M. B; LUNA, J. N. A cultura popular nordestina no engenho teatral moderno de Joaquim Cardozo. *Revista Diálogos*. Garanhuns, n. 20, p. 438-462, 2018.

WALKER, A. *Em busca dos jardins de nossas mães*. Tradução Letícia Cobra Lima a partir de WALKER, Alice. In *Search of Our Mothers' Gardens*. In: MITCHELL, Angelyn (ed.). *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham and London: Duke University Press, 1994. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/5v0c1e>>. Acesso em: 4 jul. 2019



ENTRE CAMINHAR E COLETAR: IMAGENS E ANOTAÇÕES PARA UMA POSSÍVEL PRÁTICA DE PESQUISA¹

José Viana

Ao ser tocado por uma imagem – a das coletoras e coletores de sementes que chegam, como dádivas, a cada maré, imagem que me toca, e ao me tocar, me convoca, espécie de reconhecimento, identificação indireta, possível espelhamento de minha prática de pesquisa durante o mestrado, um caminhante coletor – pensava em Agnès Varda (1928-2019), a cineasta que recentemente nos deixou.

Agnès também concebeu sua prática como um permanente ato de coletar. Coletar imagens, sons, estórias e histórias como alimento do desejo de conhecer, da curiosidade que se quer guardar. Em seu filme *Les glaneurs et la glaneuse*, documentário de 2000, a cineasta percorre seu país em busca de estórias daqueles que coletam alimentos e objetos. Coletam pelo simples fato de ser essa uma prática antiga, “um costume de outrora” (VARDA, 2000). Coletam também porque sentem fome ou, ainda, como gesto político em meio à uma sociedade de alta produção, consumo e desperdício.



Frame do filme *Les glaneurs et la glaneuse*, de Agnès Varda, 2000.

Entre pinturas históricas, como *Des Glaneuses*, de Jean François Millet, de 1857, e *Le Glaneuse*, de Jules Breton, de 1887 – Agnès percorre os meandros da prática do coletar ao longo da história. As legislações que permitem, ou impossibilitam

1 Trecho da dissertação de Mestrado “Delírio em Rio Mar : paisagem entre a experiência e a partilha”, sob orientação da professora Dra. Claudia Leão.

tal prática, que outrora fora destinada aos desfavorecidos, onde prevalecia a ideia de coletar para não estragar. Agnés atravessa sua paisagem, refletindo sobre o desperdício das coisas, a avareza de alguns, mas sobretudo a um desejo permanente, “humilde gesto” (VARDA, 2000) que persiste, de se dobrar ao chão, de se agachar, do prazer de coletar. “Baixar-se, mas não rebaixar-se” (VARDA, 2000) disse uma de suas personagens. Gesto de resistência frente ao mundo da posse, do domínio, da propriedade privada. *O mundo não está mais disponível*, dirão alguns, *o mundo há algum tempo tem dono*, dirão outros. E a imagem de coletar, sempre em grupo, hoje sobrevive, muitas das vezes em figuras solitárias, espalhadas pelas grandes cidades, coletores de restos, quase garimpeiros de algo que lhes sirva ao dia.

A tradução do filme *Les glaneurs et la glaneuse* à língua portuguesa nos conduz a diversas possibilidades. As palavras que giram em torno do verbo *glaner* são variadas. Respigar, coletar, recolher, colher, rebuscar, compilar, coligir. Talvez a mais certa delas seja respigar, que tem a ver com recolher a espiga que fica pelos campos. No Brasil, respigar não é um verbo muito comum. A espiga é um tipo de gramínea que contém os grãos, geralmente no trigo e no milho. O grão é um tipo de semente que tem no trigo, no milho, mas também no feijão e na ervilha e em vegetais. Grão lembra Drão, música de Gilberto Gil, artista brasileiro, escritor, cantor e compositor. “*O amor da gente é como um grão / Uma semente de ilusão / Tem que morrer pra germinar / Plantar nalgum lugar / Ressuscitar no chão / Nossa semeadura*” (GIL, 1982). A intensidade poética que ambas as obras, de Gil e Agnés, nos aproxima é a da terra, do trabalho, do suor, da semeadura. Um gesto humilde, que mais uma vez parece não caber no mundo moderno, veloz e maquínico. O tempo de trabalhar a terra, de plantar e ver germinar no solo a semente, uma *potência da espera*.

Respigar, coletar, recolher, rebuscar, compilar, coligir, mais uma vez. Todos esses verbos têm origem na palavra *colligere* do latim antigo. Para Humberto Maturana (1928-), biólogo e filósofo chileno, éramos há muito tempo sujeitos coletores de sementes que partilhavam a experiência do convívio no amor. Em resumo, somente no convívio de seres que puderam se amar, *amans amans*, na aceitação plena do outro, é que pudemos ter desenvolvido ao longo de muito tempo o tecido da linguagem. Como nômades coletores, desenvolvemos habilidades com as mãos porque era preciso descascar, quebrar as sementes, trabalhar com cuidado essas pequenas miudezas de se alimentar. E com as mãos, fazer carinho no outro. Coletar, caminhar, ver e tocar. Os olhos e as mãos, o tato, a boca e os pés. O corpo e o chão. Desse ato de cuidado atento, surge o carinho entre os seres, o toque e a partilha da experiência do alimento. Viver era e continua sendo conviver em redes de afeto. Tempos depois, com as sementes, deixamos, em geral, de sermos nômades para habitar um lugar enraizado, pois viramos plantadores. Das árvores e plantas que nasciam, não mais coletávamos, se não, colhíamos o que era produzido. Assim nos diz uma personagem de Agnés, “a diferença é que colheita é apanhar frutos suspensos... pendurados, enquanto coleta é apanhar o que sobe. Os grãos. É diferente” (VARDA, 2000).

A colheita tem esse cheiro de campo, gosto de fruta, faz lembrar o *puxirum*². É a celebração do trabalho gestado durante um certo tempo. Daquilo que um dia foi plantado, se faz a colheita. É portanto sazonal o resultado do trabalho de uma comunidade de pessoas. Há momentos de fartura e outros de espera. O clima é imperativo num jogo cósmico que envolve os elementos. Água para regar, terra para crescer, ar para alimentar e fogo para manter. Sendo cósmico, é cíclico o alimento que gera a vida. Penso nessa relação íntima da mão que colhe a fruta, em contraposição a máquina que extrai sem ver, sem sentir. Os donos das máquinas valorizam seu trabalho, porque o campo produtivo simboliza a geração de empregos. As exportações dos grãos produzidos em larga escala equilibram a balança comercial, controlam a inflação do país, na medida em que empobrecem a terra. Portos devem ser construídos, assim como estradas, ferrovias e hidrovias, na medida em que algumas vagas de empregos são geradas na maquinaria continental. Um continente latinoamericano produtor de grãos, boi e ferro.

Diante disso, busco aqui valorizar os sentidos. O tato e a proximidade com as coisas que a máquina nos afasta. Penso, portanto, nas miudezas. Nessas miudezas que se espalham pelo chão, como as sementes de andiroba e ucuuba que chegam a cada maré nas margens da Baía do Marajó, ou as folhas de jaborandi – que reúnem em torno de si coletoras e coletores, no mesmo território em que máquinas imensas extraem o minério do ferro na Flona de Carajás³. Ao surgirem naturalmente esses elementos – sem que demandem um trabalho humano que os produza – eles estão disponíveis pelo chão. Aí se dá a prática da coleta, onde o trabalho opera sobre o que está disponível, essa espécie de dádiva que a floresta presentifica. Gratuitas, as sementes são elementos estranhos em um mundo onde tudo é de propriedade privada. Ressurge – e talvez nunca tenha deixado de existir – uma imagem ancestral, do corpo que caminha, e ao caminhar encontra o alimento disponível.



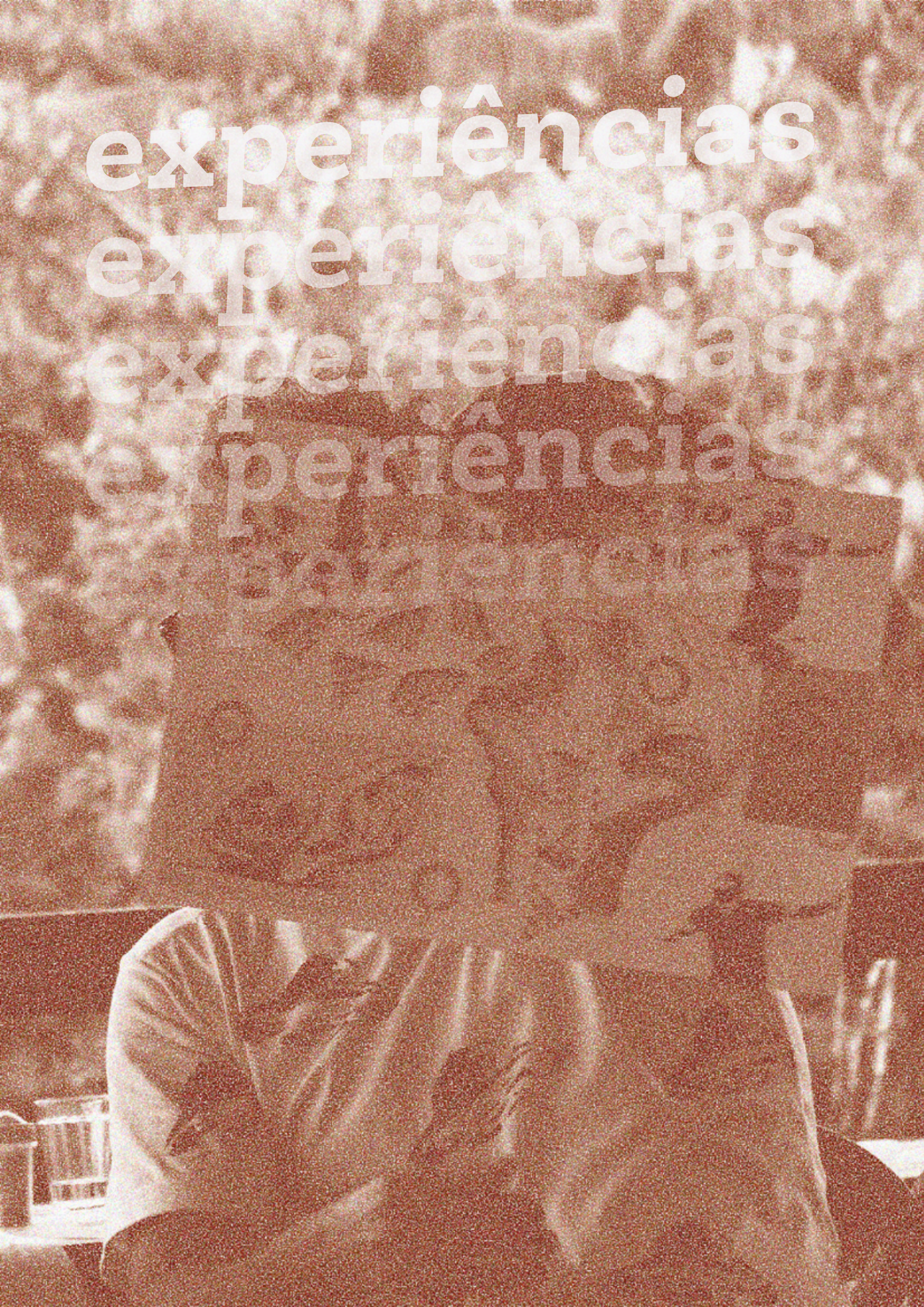
Frame do vídeo *Delírio em Rio Mar*, de José Viana, 2018.

2 Puxirum é uma palavra utilizada para designar o trabalho cooperativo nas roças, entre famílias vizinhas. São práticas que reforçam a solidariedade camponesa.

3 Sobre a mineração na Floresta Nacional de Carajás, ver projetoparasalvuardapedras.tumblr.com

Dádivas da floresta também seriam as riquezas minerais que dela fazem parte. A diferença é que essas são substâncias do solo, ou do fundo de um rio. Na sua separação, tornam-se diamantes, pepitas de ouro e outras pedras preciosas, muitas. Nesse sentido, coleta e garimpo guardam certa proximidade. Coletar e garimpar são verbos de uma Amazônia contemporânea, local-global, mas que sugerem experiências de paisagem, trajetos e performances diferentes. Ambas as práticas alteram a postura do corpo em relação à terra. É na lombar que o trabalho se mantém, no entanto, o olhar da coleta flui entre o horizonte e o chão sob os pés. No garimpo, o olhar aprofunda-se nas camadas do solo de um determinado lugar. De cabeça baixa, esse olhar perscruta os detalhes, busca com as mãos o invisível. Uma pequena pedra de ouro vale mais que uma montanha de sementes. O garimpo remete ao trabalho intenso sobre um determinado lugar. Revira-se a terra, eventualmente perfura-se e explode-se. O garimpo modifica estruturalmente sua área de trabalho. Por sua vez, em uma relação mais de superfície do que de profundidade, a coleta tem a ver com a firmeza dos passos, que quase invisíveis deslizam por um trajeto não preciso, delimitado pelo alcance do próprio corpo, num vai e vem errante e sinuoso às barreiras naturais. Um caminhante atento aos detalhes que refletem seus desejos, suas intenções. Diferentemente do garimpo, a coleta não quer achar o valioso, o único, ela reúne elementos em quantidade, para deles gerar novas feitura. Uma vez tratado o que fora coletado torna-se matéria partilhável. O garimpo não menos belo, porém diferente, celebra a preciosidade encontrada depois de intenso trabalho, o achado único. O garimpo é fugaz, escorre pelas mãos, sua matéria lembra ímã, atrai-se à sua própria riqueza, para onde se acumula. Nas mãos do garimpeiro, o achado dura pouco. Efêmera, a experiência do ouro desliza como mel, que numa única lambida, some, e deixa na duração a lembrança de um gosto cada vez mais distante. Diferente do garimpo que se detém à verticalidade de suas explorações, a prática da coleta performa a horizontalidade de seus acúmulos. Portanto, quem coleta precisa caminhar, e a caminhada no âmbito dessa pesquisa gera um trajeto. Passos que deixam rastros, índices de um percurso. Trabalho que se relaciona menos com explorar, sondar, esquadrihar, escrutinar do que com amalgamar, reunir, aproximar, misturar. Nesse caminhar que produz esta escrita, o artista e pesquisador coleta sementes, acumula imagens-sementes, que uma vez germinadas instauram outros lugares disponíveis a serem habitados.

experiências
experiências
experiências
experiências
experiências



ENTRE INTUIÇÃO, IDEIA E ATO CRIATIVO – UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA SOBRE A ORIGEM DO GÊNERO GUITARRADA

Saulo Christ Caraveo

Introdução

O ato criativo é um processo e como tal, necessita de uma análise profunda no que se refere aos diversos contextos que o envolvem: cultura, tempo, memória, lugares, ideias, intuição, envolvimento e etc.. No caso do surgimento do gênero musical guitarrada atribuída a Mestre Vieira no estado do Pará, destacamos contextos culturais peculiares, localizados em tempo-espço de memória recente ainda em construção, seja esta memória, segundo Halbwachs (2006), individual ou coletiva.

Joaquim de Lima Vieira nasce na ilha de Barcarena em 29 de outubro de 1934, cidade ribeirinha com características peculiares de uma Amazônia que logo entraria em processo de modernização, que segundo Mesquita (2009) é marcada pelo período de formação da Música Popular Paraense (MPP) nas décadas seguintes. Os contextos nos quais a música paraense se desenvolve são muito importantes para a identidade da cultura local e para o surgimento de diversos gêneros musicais como foi o caso da guitarrada.

A guitarrada, como é conhecida nos dias de hoje, surge como um movimento musical das classes populares, possivelmente influenciado por ritmos afro-latino-caribenhos que segundo Mesquita (2009), chegam a Belém, entre outros meios, através das rotas de contrabando e frequências de rádios clandestinas. Caraveo (2016) destaca ainda que o período marcado pelo pós-guerra, de aberturas políticas e econômicas entre os Estados Unidos da América e países latino-americanos, conhecida como “política da boa vizinhança”, foi muito importante para a expansão da guitarra elétrica no Mundo.

É neste cenário de diversos contextos históricos e culturais que Mestre Vieira desenvolve sua musicalidade como multi-instrumentista, em uma Amazônia que caminharia para a modernidade, Vieira, através da guitarra elétrica, vislumbra o que viria a ser a guitarrada paraense.

Diante disto formulei as seguintes questões: em que contextos Mestre Vieira

desenvolve as ideias que gerariam o gênero musical guitarrada? Podemos entender o processo criativo de Vieira como um método intuitivo?

Além da utilização da intuição como método, foi utilizada a pesquisa bibliográfica e entrevista semiestruturada com Mestre Vieira. O trabalho conta ainda com considerações finais, onde contextualizo os resultados desta pesquisa.

Tempo-espaço e contextos culturais convergentes: memórias e ideias

A Amazônia, que representa a imensidão de múltiplas paisagens e saberes que se banham da superfície do real às infindáveis profundidades do imaginário, traz consigo valores simbólicos e historicidade única que refletem em seus diversos níveis culturais, desembocando nos rios que alimentam as inúmeras dimensões que envolvem homens e mulheres em qualquer que seja a natureza de suas atividades, seja ela de práticas cotidianas e modo de viver ou em sua produção artística. Esta Amazônia, que transfigura o real e o imaginário, segundo Eidorfe Moreira (1958, p. 14), com efeito, é a maior e mais exuberante manifestação da vida vegetal no continente e no Globo e chamada por João de Jesus Paes Loureiro (2005) de Diversidade Diversa.

Mestre Vieira desenvolve sua musicalidade e aos cinco anos inicia sua trajetória musical ao aprender a tocar banjo de forma autodidata. E a respeito de seu desenvolvimento Vieira diz que:

O banjo foi o primeiro instrumento que eu peguei, depois peguei o violão, né? Depois peguei o cavaquinho, né? Aí, do cavaquinho eu fiquei tocando já o violão, passei pro violão de novo, aí do violão toquei, toquei, fui, fui, formei um grupo, tocava violão. Aí, eu passei, com quatorze anos de idade eu aprendi a tocar bandolim. Tocar o bandolim, aí no bandolim eu fiquei... tudinho tocando choro¹.

O bandolim lhe traria o título de melhor solista do Pará aos quatorze anos de idade em um concurso realizado pela Rádio Clube do Pará.

Sobre estes acontecimentos, Vieira relata que:

Aí que eu passei, com quatorze anos de idade, eu aprendi a tocar bandolim, fui tocar bandolim, aí o bandolim, fiquei ... tudinho tocando choro. Aí com quatorze anos eu fui convidado prum programa de calouros do, da Rádio Clube, que era uma rádio que fazia movimento de calouros, pá descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei.

1 Todas as citações de Mestre Vieira utilizadas nesse artigo são trechos da entrevista realizada com o Mestre em vinte e seis de agosto de 2017.

Para Salles (2008, p.12) uma memória criadora em ação que também deve ser vista nesta perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo.

Ao visitar suas memórias, Vieira faz uma espécie de viagem no tempo, indo ao passado levando algo de si do presente, uma espécie de olhar privilegiado, no sentido de que neste ato, seria possível perceber a amplitude de detalhes e fatos moventes de seu imaginário, que constitui o que Gilbert Duran (2004) chama de trajeto antropológico:

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo nas raízes inatas da representação do sapiens e, na outra “ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social (DURAN, 2004, p.90).

Podemos entender esse “vaivém” descrito por Gilbert Duran, como uma espécie de fluxo de memória que se constitui a partir da memória enquanto individual e ao mesmo tempo coletiva, no sentido de que a memória se desenvolve e entrelaça-se entre indivíduos de uma sociedade.

Neste sentido, vale destacar que:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros de um grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho como outros meios (HALBWACHS, 1968, p.51).

Levando em consideração a memória, trajeto antropológico e a cronologia dos fatos relatados por Vieira, eles possivelmente aconteceram entre os anos de 1939 e 1948. Este período marca o início e fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e vale lembrar que o advento da guitarra elétrica está ligado às décadas de 1920 e 1930.

Os anos de 1950 são muito importantes para a fomentação da Música Popular Paraense (MPP), no sentido que surge uma diversidade de ritmos e gêneros musicais oriundos na cultura local e por influência de outras culturas. Vieira está fortemente ligado a esta cultura movente e à construção da identidade da música paraense e neste sentido podemos destacar que:

O músico paraense conhecido como Mestre Vieira inicia sua trajetória musical no período de formação da música popular paraense, no contexto de modernidade da região amazônica nas décadas de 50 e 60. Sua musicalidade transpassa vertentes e fontes musicais variadas desembocando em criações instigantes que ainda não se tornaram centro de uma reflexão séria e aprofundada. Influenciado pela música afro-latino-caribenha, pelo choro e pela jovem guarda, notabiliza-se pelo criativo resultado artístico que consegue dar a esta fusão (MESQUITA, 2009, p.147).

Podemos observar que a trajetória musical de Vieira está ligada aos contextos culturais globais, nacionais, locais e que seu processo de criação é movido pela sua intuição, submersa em rios de reflexões e indagações espontâneas que convergem em ideias inovadoras que resultarão em uma nova forma de compor e de tocar guitarra elétrica.

O disco Lambadas das Quebradas Vol. 1, gravado e lançado em 1978 por Mestre Vieira, é considerado o marco zero para o gênero musical guitarrada. No ano de 1980 Vieira lançaria o Lambada das Quebradas Vol. 2 que o projetaria nacionalmente pela gravadora Continental.

Sobre estes fatos, Vieira diz que:

Quando eu gravei na Continental, a Continental era famosa nesse tempo. Aí eu fui e gravei o primeiro disco Lambadas das Quebradas, aí depois eu fui... quando eu gravei o segundo, o segundo, aí eu estourei no Brasil todinho. Nesse tempo o vinil era mais famoso, nera? Hoje em dia tu num vê o vinil e pra vender disco é mais difícil.

Considerado o criador da guitarrada a partir do lançamento dos discos supracitados, porém, podemos intuir que Mestre Vieira é movido por uma intuição que está fortemente ligado aos contextos que o envolvem e neste sentido vislumbrar, que os caminhos que o levaram a possível criação antecedem o momento criacional.

Intuição, ato criativo e convergências: a guitarrada de Mestre Vieira

Bruno Nettl, em *The study of Ethnomusicology*, faz reflexões a respeito do processo criativo de compositores como Schubert, Mozart, Beethove, Bach entre outros, de como a música acontecia para eles a partir de práticas musicais, inspirações ou fatos cotidianos. Cada compositor possui particularidades em seu processo de criação, porém, de acordo com Nettl, algo antecede a composição.

Nesta direção, podemos destacar que

Em certo sentido, cada um desses músicos criou música, mas os estudiosos de música realmente sabem muito pouco sobre como a música vem, especialmente em seu aspecto inovador, que é o que mais admiram. Eles acreditam que quando a música é produzida (em qualquer sentido da palavra), algo novo está sendo criado. Há inovação na composição de uma sinfonia, a improvisação de jazz de uma nova versão de um show bem conhecido, a única versão de um trabalho japonês de câmara que foi entregue com pouca mudança para gerações, a leitura de um quarteto de cordas. Etnomusicólogos devem lidar com o que é novo, novo em um sentido geralmente entendido por eles e novo também dentro do quadro cognitivo específico e compreensão de sua cultura (NETTL, 2005, p.27-28).

Segundo Bergson (2006, p.34) a intuição de que falamos não é um ato único, mas uma série indefinida de atos, todos do mesmo gênero sem dúvidas, mas cada um de um tipo muito particular, e como essa diversidade de atos corresponde a todos os graus do ser.

Neste sentido, podemos entender que apesar do disco *Lambadas das Quebradas Vol. 1* gravado em 1978 ser considerado o ponto de partida, o ato da prática musical relacionada ao gênero musical em questão antecipa o marco zero. Levamo-nos a crer que Vieira já fazia experimentações a partir da convergência de atos relevantes no que se refere aos contextos envolvendo lugar, tempo, memória e cultura.

De fato, a nossa existência proporciona experiências diversas que estão relacionadas ao nosso trajeto antropológico. Este privilégio, entendendo desta forma, se dá a partir da relação estabelecida com o tempo, desde o nascimento até a nossa morte. Nesta direção, tempo é duração e a duração tem a ver com o conjunto de relações, sensações, sentimentos, ou seja, uma sucessão de estados que se entrelaçam intermitentemente, que segundo Bergson (2006, p.1) são as modificações entre as quais a existência se divide e que a colorem alternadamente.

Diante disto, podemos dizer que somos apanhados e envolvidos por sensações e sentimentos e na imersão ou submersão nestes rios sensoriais que, diante da relação com o espaço-tempo, nós racionalizamos e estabelecemos nossa memória, dando sentido a nossa própria existência. Desta forma, diante de seu meio e de ideias musicais inovadoras, podemos dizer que Vieira dá sentido a sua obra e neste sentido, a sua própria existência.

Ter uma ideia, fazer uma pergunta ou levantar uma questão faz parte de um processo indagativo raro que está necessariamente relacionado ao indivíduo e sua área de domínio.

Gilles Deleuze (1999, p.2) relata que quando dizemos:

“Ei, tive uma idéia”? Porque, de um lado, todo mundo sabe muito bem que ter uma idéia é algo que acontece raramente, é uma espécie de festa, pouco corrente. E depois, de outro lado, ter uma idéia não é algo genérico. Não temos uma idéia em geral. Uma idéia, assim como aquele que teve a idéia, já está destinada a este ou aquele domínio.

Neste sentido, a ideia, pergunta ou questão nasce no momento em que este ou aquele indivíduo esta submerso em pensamentos e práticas que lhes são peculiares. Uma ideia musical, por exemplo, nasce de uma indagação pessoal em relação a uma determinada prática ou contexto.

Para Deleuze (1999), um criador não é um ser que trabalha pelo prazer e ainda, que um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade e que a criação é antes de qualquer coisa algo solitário.

Ainda nesta direção, entendendo que o processo de criação é tão pessoal quanto o vislumbre de uma ideia, pode-se dizer que Mestre Vieira, diante de sua prática, contextos, reflexões e necessidade, teve a ideia de fazer um tipo de música que está diretamente vinculada ao seu trajeto antropológico, uma forma nova, criativa e inventiva de tocar guitarra elétrica.

Para Duchamp (1957, p.73), no ato criador, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

Por outro lado, entendendo que o tempo-espaco trazem ao indivíduo outras maneiras de refletir a respeito de algo, ou seja, entre idas e vindas diante da intuição e inquietudes marcadas por demais influências, no sentido que o sujeito está no mundo e/ou com o mundo, o processo de criação artística não se desenvolve de maneira totalmente isolada por parte de quem cria e tão pouco a obra acontece desta forma. Por ser um processo existem multiplicidades, relações e conexões entre o conjunto de partes que se desenvolvem no seu decorrer.

Levando em consideração o CD e DVD Mestres da Guitarrada – 50 anos de guitarrada gravado em 2012 e segundo as declarações em entrevista, Vieira teria iniciado sua trajetória na guitarra elétrica nos anos de 1960.

Dentro do processo encontram-se conjuntos de reflexões, pensamentos e atitudes influenciadas por fatores internos e externos ao criador, tornando o processo e a própria obra de arte subjetiva, sensível, reflexiva e obedece a lei da relatividade do sujeito que a aprecia.

Vale destacar a declaração de Mestre Vieira:

Eu não copieei música de ninguém, nem dos caribe que o pessoal fazia, disseram. Eu não comparei, não! Eu sei que existia, agente não tinha em que ouvir, né? Aí eu comecei a fazer aquelas músicas igual mambo, mambo na guitarra, aí eu fui tocando, aí eu criei a lambada, lambada. Agora tá como gui... como gui, agora guitarrada agora, porque caiu, a continental abriu falência, aí a influência foi caindo muito, aí eu fiz guitarrada. Que é que tá hoje em dia, graças a Deus, tá rolando aí.

Vieira faz referência à criação da lambada, como ficou conhecida a guitarrada logo no início e destaca ainda que apesar das influências admitidas por ele, afirma que não imitou ninguém no que se refere à forma de tocar guitarra.

Vale destacar que:

O raciocínio – a razão, outra função da mente – permite sem dúvida analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra é necessário imaginar. É o que fazem, na sociedade ocidental, os filósofos, os cientistas sociais, os estudiosos das religiões, os políticos, os arquitetos, os artistas, os físicos, os matemáticos... Criam filosofias, teorias, religiões, obras... Criam, a cada instante, o universo (PITTA, 2005, p.12).

Podemos entender que o meio no qual Vieira estava inserido exerce, de alguma forma, algumas interferências no seu processo de criação, demarcando assim, uma inter-relação entre os vários contextos envolvidos: culturais, musicais, de modernização e etc.

Neste sentido, Salles (2008, p.12) diz que a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Desta forma, isso torna complexas todas as relações que envolvem uma obra: o passado (processo), o presente (a obra), o futuro (contemplação) e a crítica.

Para Arnheim (2004, p.13), a intuição e o intelecto são os dois processos cognitivos e por cognição a entende como a aquisição do conhecimento no sentido mais amplo do termo.

E ainda, que:

A intuição e o intelecto se relacionam com a percepção e o pensamento de uma forma um tanto complexa. A intuição é bem mais definida como uma propriedade particular da percepção, isto é, a sua capacidade de apreender diretamente o efeito de uma interação que ocorre num campo ou situação gestaltista. A intuição é também limitada à percepção, porque, na cognição, só a percepção atua por processo de campo. Desde que, porém, a percepção não

está em parte alguma separada do pensamento, a intuição partilha de todo o ato cognitivo, seja este mais caracteristicamente perceptivo ou mais semelhante ao raciocínio (ARNHEIM, 2004, p.14).

Neste sentido, podemos entender que a percepção de Vieira toma uma dimensão maior, no que se refere aos fatos e acontecimentos que o circunda, que, porém, reflete e desemboca em atitudes pessoais, de racionalidade e cognição particulares.

Segundo Duchamp (2004) o artista age como um ser mediúnico que, num labirinto fora do tempo e espaço, procura o caminho que o conduzirá a uma clareira. Ele destaca ainda que:

Milhares de artistas criam, apenas alguns são discutidos ou aceitos pelo espectador e uma quantidade muito menor é consagrada pela posteridade. Depois de tudo considerado, o artista pode anunciar que é um gênio; ele tem de esperar o veredicto do espectador para suas declarações passem a ter valor social e para que, por fim, a posteridade o inclua nos livros de história da arte.

Levando em consideração o trajeto antropológico de Mestre Vieira, sua obra e o reconhecimento de sua prática artística diante da cultura local e global, podemos dizer que através de sua intuição e da convergência de fatos culturais nos anos de 1960 o levaram a um processo criativo, que culminaram em experimentações e indagações peculiares no que se refere a novas possibilidades da prática em guitarra elétrica.

Considerações finais

Neste trabalho verificou-se a possível origem do gênero musical guitarrada a partir da obra de Joaquim de Lima Vieira, considerado o criador deste gênero musical, no sentido que é o autor do disco Lambadas das Quebradas Vol.1, obra que marca o início do movimento da lambada nos anos de 1970, que posteriormente passa a ser chamado de guitarrada paraense. Neste sentido, podemos entender que a cultura local tem papel fundamental na construção de seu trajeto antropológico e que sua musicalidade, fortemente ligada à formação da Música Popular Paraense, recebe grande influência da música afro-latino-caribenha.

Outros acontecimentos históricos como o final da Segunda Guerra Mundial e o período de modernização da Amazônia também marcariam a identidade das guitarradas. O pós-guerra traz algumas rupturas que possibilitaram novos olhares às fronteiras entre os Estados Unidos da América e países latino-americanos, como o Brasil, o que desencadeou a chegada de novas perspectivas para a região amazônica.

A cronologia dos relatos de Vieira e alguns marcos importantes como o período de lançamentos de suas obras nos fazem crer que o processo de criação do Mestre inicia nos anos de 1960 a partir da convergência da dinamicidade de contextos locais e globais. Neste sentido, pudemos constatar o aguçamento de sua intuição e ideias de Mestre Vieira, que desaguam em um processo peculiarmente criativo que o levariam a uma nova forma de tocar guitarra elétrica na Amazônia.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERGSON, H. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARAVEO, S. C. *Uma Breve História da Guitarra Elétrica: a conquista acadêmica no Brasil*. IX Encontro Regional Norte da ABEM. UFRR, Boa Vista, 31 de agosto a 02 de setembro de 2016.

DELEUZE, G. *O Ato de Criação*. In: *Dois regimes de loucos*. São Paulo: 2016. Ed. 34.

DUCHAMP, M. O Ato Criador In: BATTCKOCK, G. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004.

DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Gilbert Duran; tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EIDORF, M. *Conceito sobre Amazônia/Eidorfe Moreira*. Rio de Janeiro: Coleção Araújo Lima, 1958.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter – Paris: França, 1968.

_____. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou – São Paulo: Centauro, 2006.

LOUREIRO, J. J. P. *A arte como encantaria da linguagem*. Belém: Coleção Ensaio Transversais, 2005.

MESQUITA, B. T. P. *A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PITTA, D. P. R. *Iniciação á teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Recife: UFPE, 1995.

SALLES, C. A. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. São Paulo, Editora: Horizonte, 2008.



CAMINHOS ETNOGRÁFICOS PARA PESQUISA EM ARTES VISUAIS

Camila Freire

Superando as dúvidas para caminhar

Começar uma pesquisa acadêmica na área de Artes requer confiança e muita coragem. Confiança para acreditar que o que você está propondo seja válido o suficiente para tomar as formas de um trabalho científico chancelado por alguma academia; e muita coragem para continuar a persistir quando você ouvir que talvez o que você deseja pesquisar não tenha a importância que você julga ter para além seu próprio querer. Se você está lendo isso agora, seguramente está pesquisando, porque para pesquisar você não precisa estar obrigatoriamente vinculado a uma academia ou grupo, você só precisa estar buscando algo, precisa estar atento ao que lhe cerca, observando e relacionado cada pequeno detalhe do cotidiano ao que você está buscando.

Acompanhada pela ideia do que acabei de descrever gostaria de reafirmar, por mais inusitada que seja, que a lógica da pesquisa baseada em vivências do cotidiano é um modo de pesquisa já bastante desenvolvido chamado na Antropologia e nas Ciências Humanas e Sociais por etnografia. A etnografia tem seu início histórico questionável pelo que hoje facilmente reconheceríamos por apropriação cultural, no qual um pesquisador, certamente europeu, recebia relato de viajantes e descrevia de modo metódico os fatos, em uma etnografia reconhecida hoje como etnografia de gabinete (PEIRANO, 2014).

Já no século XX, Malinowski modifica a visão clássica da etnografia, distante e superficial, para o que hoje conhecemos por “being there”, termo em inglês que significa “estar lá”, ou seja, o pesquisador, certamente europeu, inseria-se em cotidianos nativos localizado “fora do mundo civilizado” e lá coletava e descreveria incansavelmente sobre as “práticas exóticas” dos indivíduos locais, levando suas mais afetadas impressões sobre como tais nativos, nunca sujeitos, se comportavam no cotidiano, instituindo assim o começo dos estudos etnográficos, algo bem ilustrado, por exemplo, pelos relatos de Pero Vaz de Caminha à corte portuguesa nos anos seguintes ao “descobrimento” do Brasil (BRASIL, 2020).

Seria ainda hoje a etnografia uma prática de pesquisa afetada ainda pela falta de percepção ética originada pelo pensamento colonizador? Eu penso que não. Geertz (2008) nos trouxe uma reflexão analítica sobre como as experiências em campo não podem deter-se somente ao ponto de vista do pesquisador, que por mais bem intencionado que seja já vem imbuído de suas próprias construções sociais e inevitavelmente elas estarão corporificadas na pesquisa, sendo assim, se faz necessário pensar uma pesquisa etnográfica pelo viés da interpretação dos fatos vivenciados, percebendo que os sujeitos envolvidos tem suas próprias formas de construção social que precisam ser sinalizadas e interpretadas com uma proposta capaz de abranger o maior número de complexidades experimentadas.

Gosto de sempre trazer a reflexão que todo procedimento científico passa por seus momentos de autocritica e refinamentos, não sendo diferente com a etnografia, que com o passar dos anos reconheceu a necessidade de desvincular-se da sombra colonialista, percebendo que o ocidente e a Europa não seriam mais os únicos produtores de conhecimento (CLIFFORD, 1998). Consolidada esta ideia da percepção do outro como sujeito da pesquisa, o pesquisador introjeta a consciência que hoje chamamos de alteridade, ou seja, a capacidade de observar o outro longe do olhar “exótico”, percebendo-o como um outro de nós, que tem suas particularidades culturais e sociais.

Então seria ainda hoje a etnografia exclusiva dos antropólogos? Eu afirmo que não. Não é comum usar a etnografia como um caminho de pesquisa em Artes ou em educação, seja por desconhecimento, seja pela impressão pouco ética dos primeiros trabalhos etnográficos. No entanto, caso ainda haja incertezas quanto a sua aplicabilidade nestas áreas, sugiro duas pesquisas descritas abaixo.

A primeira pesquisa intitulada “Entre tempos e memórias: o Museu da Universidade Federal do Pará”, livro publicado em 2019, foi construída a partir do trabalho da pesquisadora Rosângela de Marques Britto para sua tese de doutorado. Segundo a autora, a pesquisa busca “compreender as práticas sociais e culturais que configuram e reconfiguram os sentidos e significados atribuídos aos espaços da vida cotidiana, transformando-os em lugares praticados” (BRITTO, 2019, p. 35), para isso traz o Palacete Montenegro, hoje sede do Museu da Universidade Federal do Pará, como ponto de partida e condução para suas análises sobre o bairro de Nazaré. Britto também combinou em seu trabalho um levantamento documental e a abordagem etnográfica, na qual trilhou os percursos da observação participante e inseriu a ideia de “observação flutuante”, que consiste, segundo Péttonet (1982), em experimentar a cidade de modo despretenso, pondo-se a mercê dos encontros que a cidade pode proporcionar, experiência equivalente ao que Benjamin ressignificou do flâneur de Baudelaire (BENJAMIN, 2011). As práticas etnográficas utilizadas pela autora tornaram materiais as impressões e interpretações da mesma, permitindo experimentar as vivências e as experiências com os diversos grupos urbanos do entorno do museu e

como esses se relacionam com a memória, a história e o patrimônio cultural.

A segunda pesquisa é a tese de doutorado do pesquisador John Fletcher intitulada “Arte Pará: Uma interpretação Antropologia e Visual”, apresentada no ano de 2016. Neste trabalho o autor, após longa pesquisa documental sobre o salão, optou por utilizar-se da abordagem etnográfica para, segundo ele, “estabelecer relações de convivência e experiência com artistas, curadores e organizadores do evento” (FLETCHER, 2016, p.10). Durante os salões do Arte Pará, nos anos de 2012 a 2014, Fletcher esteve presente na montagem do salão e pode capturar de forma sensível e por vezes até irreverente, os desdobramentos para a realização do evento, o que resultou em um vasto relato escrito e interpretativo das experiências do que vivenciou e percebeu durante sua observação participante no evento. Essa abordagem etnográfica combinada com sua pesquisa documental e discussão com os teóricos de sua escolha permitiu visualizar os diversos tons, inclusive os mais realistas, do mais famoso e tradicional salão de Artes do Pará.

Estas duas pesquisas demonstram de forma contundente como as Artes Visuais e a Etnografia podem ser aliadas para uma pesquisadora que deseja se lançar nessa ainda tão escassa possibilidade de trabalho. Em meu ponto de vista, há agora bons argumentos para superar os possíveis desvios éticos da pesquisa etnográfica. E reitero que esta pode ser sim, uma opção válida para interessados que buscam desenvolver pesquisa em Artes, que mesmo não sendo artistas, não abram mão de um exercício criativo autoral.

Caminhando em companhia da etnografia

Peirano (2006) nos sinaliza que uma boa etnografia é a “teoria vivida”, ou seja, é aquela teoria que, além de ter sido proposta, foi discutida com as experiências vivenciadas e com as empirias proporcionadas ao longo da pesquisa. No entanto, para isto é preciso despir-se da fantasia de imparcialidade que aprendemos durante a vida acadêmica, a qual o pesquisador neutro e distante ficará somente nas teorias pragmáticas. Para uma boa etnografia é preciso ter consciência completa para entender que o que formou o pesquisador como pessoa, será boa parte dos marcadores da sua pesquisa. Hissa (2013), reitera a perspectiva de Peirano quando nos diz que o mundo é a leitura que fazemos dele, e de nós mesmo, para tal devemos estar atentas as inserções culturais dos sujeitos nas sociedades e nos coletivos, pois quando nos percebemos no mundo, percebemos também o mundo do outro.

Todavia, não basta vivenciar as experiências, temos que saber interpretá-las. Cardoso de Oliveira (1998) nos mostra a importância de três habilidades nas práticas etnográficas: “olhar, ouvir e escrever” Estas três capacidades perceptivas são aliadas da interpretação em uma pesquisa etnográfica. Interpretar é fundamental.

É necessário ter a capacidade de entender, e muitas vezes, subentender os fatos e acontecimentos que se apresentarão no decorrer da pesquisa. É preciso estar atento aos incidentes e toma-los como presentes, e se possível, compreender as coisas de modo holístico. Para isso, sugiro que você se torne íntima do que deseja pesquisar, não deixe de olhar nada, não tenha medo de perguntar, faça parceiros de percurso e acima de tudo ouça o máximo que você puder. Registre tudo. Registre em foto, gravações e acima de tudo registre com palavras. Toda pesquisa etnográfica precisa de escrita constante. Todas as impressões precisam ter sido registradas para que depois, na calma do seu lugar de escrita, você possa acessar essas lembranças e interpretá-las com as suas palavras, porque são elas que serão a materialidade da sua interpretação.

Magnami (2002) nos traz a reflexão sobre a dicotomia “de longe e de fora” vs “de perto e de dentro”. De longe e de fora seria exatamente o modelo científico normalizado e validado para as pesquisas acadêmicas, sendo o tipo de análise que a maioria das pessoas pode se comprometer a fazer com alguma disposição, focando-se nas suas escolhas objetivas e esperando seus resultados confirmarem suas suposições. É como um jogo de perguntas onde você já sabe as respostas que pode ter. Uso meu próprio projeto como exemplo no quadro abaixo:

De longe e de fora	De perto e de dentro
Objeto: Projeto Circular	Objeto: Ações educativas
Local da pesquisa: Bairro da Cidade Velha	Local da Pesquisa: Projeto Circular
Objetivos: Analisar como as ações educativas complementam o desenvolvimento das Artes Visuais e do Patrimônio em Belém.	Objetivo: Analisar se as ações educativas realizadas dentro do Projeto Circular podem complementar o desenvolvimento das Artes Visuais e do Patrimônio em Belém.
Metodologia: Levantamento documental e pesquisa de campo qualitativa.	Metodologia: Levantamento documental e pesquisa de campo etnográfica.

Notem que no quadro “de longe e de fora” eu estava completamente assegurada metodologicamente por todos os anos de sistematização acadêmica que me compuseram como pesquisadora. Eu compus minha primeira proposta de pesquisa para o mestrado como uma receita, onde cada etapa já tinha sua definição prévia, e minhas perguntas já tinham basicamente resposta para minhas suspeitas. Eu só precisava prova-las por meio de uma metodologia eficiente, cientificamente

embasada para minha área de Artes. Essa pesquisa seria uma pesquisa ruim ou menor? Não.

Mas não era também a pesquisa que eu desejava fazer.

Já pensando de forma mais cuidadosa, e até madura eu diria, me perguntei o que poderia descobrir se eu estivesse “de dentro e de perto” da minha pesquisa? Até onde conseguiria chegar se eu me pusesse dentro da minha pesquisa e perto das minhas análises? Eu criaria uma pesquisa reduzida aos meus quereres? Como eu metodologicamente comprovaria minhas suspeitas? Ampliar minha percepção e me permitir procurar em outras áreas de conhecimento algo que ajudasse a compor o que eu tinha em mente foi o caminho que decidi empreitar. Gostaria de sinalizar que não sou antropóloga, portanto, essa pesquisa não é uma pesquisa antropológica. Eu sou uma arte educadora, que irá se utilizar da abordagem etnográfica para realizar uma pesquisa sobre Artes Visuais, Educação Popular e Patrimônio Cultural, e assim discutir como as pessoas constroem essas referências e a quem elas estão representando. Para tal eu não vi outro caminho senão a etnografia. Pontuado isto, creio que eu tenha lhe convencido a confiar um pouco mais na etnografia como abordagem que se utiliza de um método interpretativo que pode ser empregado em diversas áreas. Se sim, agora podemos percorrer este caminho juntas.

Antes de iniciarmos, preciso pontuar algumas questões relevantes. Para etnografar é preciso se familiarizar com alguns termos que servirão de ferramenta para entender o ato etnográfico e seu desenvolvimento. O primeiro seria o conceito de alteridade, o qual compreendi por meio da educação em Freire (1991) e Arroyo (2012), que discutem sobre a importância de perceber que o conhecimento não está introjetado somente em um grupo dominante, mas sim em diversos outros que precisam ser ouvidos e valorizados, pois só assim seria possível construir uma sociedade justa e igualitária. Perceber a alteridade é um ótimo parâmetro para acompanhar uma pesquisa etnográfica, visto que o que motiva o seu interesse é justamente a diferença do outro, é a necessidade de enriquecer nossa experiência com a experiência do outro.

O que nos leva ao próximo termo, “observação participante”, que segundo Clifford (1998), seria o meio para quebrar a idealização do que foi previamente desejado para a pesquisa. Este é o momento de começar a vivenciar a pesquisa em si, pois é por meio dela que temos a oportunidade de participar de forma contínua entre o “interior e o exterior” dos acontecimentos, captando os fatos, os gestos e lendo seus significados dentro de seus contextos mais amplos. Familiarizados com esses dois termos vamos dividir a jornada em momentos.

O primeiro momento é o levantamento documental. Procurar informa-se de tudo que já foi escrito sobre o que você deseja pesquisar. No caso da minha pesquisa, procurei trabalhos já escritos sobre o Projeto Circular para me familiarizar com quais

temas o projeto já havia sido cruzado. Foram um total de quatro trabalhos, que de modo sintético descrevo para ilustrar. Duarte *et al.* (2016) cita o Projeto Circular como proposta de resistência às transformações do espaço urbano para fins exclusivos de turismo. Almeida (2017) por conseguinte, também relacionou o Circular como força resistente à projetos que buscam inserir-se na Cidade Velha apenas para localizar-se turisticamente, como no caso do Projeto do Polo Gastronômico de Belém. Silva (2017) analisou o Projeto Circular pelo viés da Comunicação em redes sociais; e Bengio (2018), através de entrevistas com os participantes do Projeto Circular, analisou como a Patrimonialização constrói subjetividades no bairro da Campina.

Todos estes trabalhos buscaram relacionar o Projeto Circular dentro de suas perspectivas de interesse, e nenhum deles fora voltado para Artes Visuais e Educação, o que foi uma grata surpresa e um forte indicativo que minha pesquisa estava no caminho certo. Posterior a isso, fiz uma visita cuidadosa ao site do projeto. Lá foi possível visualizar dados históricos do projeto, entrevistas e relatos diversos, bem como acessar a revista digital, que somam um total de seis edições compostas por matérias realizadas por participantes e pessoas convidadas para compor artigos e crônicas com a temática de Arte, História, Memória, Cultura e Patrimônio.

O segundo momento consiste no trabalho de campo. Este não se detém simplesmente em ir ao local da pesquisa, ver ou coletar algo, pois um trabalho de campo que utiliza a abordagem etnográfica, precisa ser alimentado por experiências. E como isso se dá? Para Clifford (1998), esse é o momento no qual o pesquisador coexiste com o que deseja pesquisar. É o momento da observação participante. Em minha pesquisa emprego a observação participante como meio para me conectar com as pessoas. Para isso escolho um local de ocorrência de ações educativas que identifico como educação popular e vivencio o momento. Essa vivência do momento se dá sem pressa, pois percebo que é no cuidado em conhecer o outro, vê-lo e ouvir seu relato, que começa a se construir um vínculo mútuo de confiança e diálogo.

Corroboro com a ideia de Uriarte (2012), que afirma que é por convicção em saber que esse outro tem com que contribuir que o pesquisador ouve sua voz e reconhece nela as possibilidades de relação de diálogo com a pesquisa. Essa troca de experiências cria vínculos afetivos ao estabelecer relações entre as pessoas, e assim gera a “coleta de dados” que começa a se materializar na escrita de minhas anotações de campo. Essa escrita não consiste somente em um relato sistemático do que foi conversado. Ela é uma escrita sensível, onde as impressões sentidas, as palavras não ditas e os sentimentos por detrás das narrativas, somado com minhas experiências, começam a moldar minha pesquisa.

Há também cuidados básicos que gostaria de registrar aqui. Faça também registros fotográficos. Bons registros, além de ilustrar sua pesquisa também são momentos que em conjunto com seus escritos podem recompor o cenário do que

foi vivenciado em campo. Opte por fazer também entrevistas gravadas em áudio com pessoas que podem ser chaves importantes de ativação para sua pesquisa, sem nunca esquecer de deixar claro o interesse para o qual a entrevista está sendo concedida. Para ilustrar isso relato aqui um dos momentos que achei relevante registrar em áudio. Em um dos dias de circular que acompanhei, pude participar de um debate sobre feminismo e o papel da mulher na contemporaneidade. Este debate ocorreu dentro de um espaço cultural e contou com a presença de quatro mulheres de faixas etárias distintas, cada uma com suas experiências sobre lutas, violências e resistência. Em um dado momento escolhi gravar as falas para posteriormente ouvir em casa com a atenção mais apurada, o que certamente me foi válido para discutir temas que considero relevantes para a pesquisa.

O terceiro momento é o da escrita, o que requer compromisso e paciência. Compromisso para criar uma rotina de trabalho consciente da necessidade de seu tempo, e paciência para revisitar todos os seus escritos, ouvir os áudios gravados, rever todas as fotos tiradas. Ter compromisso e paciência é muito importante, mas fundamental mesmo é estar atento aos incidentes, as “sacadas” da pesquisa. Magnani (2009) identifica essa “sacada” como o momento no qual as coisas começam a se encaixar, onde os fragmentos começam a se arranjar e compor o todo. Para isso é necessário tempo. Para Uriarte (2012) o tempo é capaz de diminuir o estranhamento entre o eu e o outro. Isto traz ao pesquisador a capacidade de relativizar suas experiências e perceber na experiência do outro o material necessário para sua pesquisa.

Em minha pesquisa pode parecer que o estranhamento não existe. Sou formada em Artes Visuais, professora, e trabalhei grande parte da minha formação com educação não formal, mas mesmo assim o estranhamento me alcançou em cheio. Minha formação acadêmica enquadrou, uso este termo sem a força negativa que ele pode vir a ter, minha lógica de ensinar e aprender Artes Visuais. Na academia eu aprendi a necessidade de se delimitar as diversas áreas da Arte, e a lutar pela prevalência do direito de ensinar exclusivamente o que eu estava aprendendo na graduação de Artes Visuais, reforçando a ideia que seu ensino se dá exclusivamente por pessoas formadas na área. Penso que naquele momento isso era extremamente necessário para que eu, pessoa em formação, conhecesse e reconhecesse a trajetórias das Artes, soubesse diferencia-las e aprendesse como fazer dela meu recurso profissional.

Essa lógica se modificou em meu pensamento? Não. Ela se reenquadrou.

Reenquadrou porque percebi que as Artes Visuais não estão somente dentro de uma sala de aula ou de um museu. Ela está em todo lugar, e para cada lugar uma proposta, e para cada proposta um meio de desenvolve-la. Quando percebi que, assim como a Arte Visuais, a Educação também está em todo lugar,

pude alcançar que existiam diversas maneiras de ensinar e aprender, isso foi um grande estranhamento. Encontrar ensino e aprendizagem de Artes Visuais fora da escola ou fora de locais tradicionais como museus e galerias foi um salto para o estranhamento. Não que eu não soubesse que as Artes Visuais se expressam em todo lugar, mas constatar que se educa por meio das Artes Visuais, no “*outside*” foi um feliz estranhamento. Este incidente foi primordial em minha pesquisa, e depois do primeiro você começa a caçar todos os outros. Estalo, sacada, incidentes, chame como quiser, eles só aparecem quando você vivencia a pesquisa, quando você faz analogias, liga A a Z e começa a juntar tudo que você leu, ouviu e viu. Daí o único caminho que sobra é interpretar tudo e escrever.

Respire. Esse não é o começo do fim, esse é o meio para finalizar o caminho.

Em uma pesquisa que irá se utilizar de uma narrativa etnográfica é necessário pontuar o lugar de onde irá se falar, localizar o eu e o outro. Ribeiro (2017) afirma que essa localização não se dá por uma questão de hierarquização, ela apenas explica que o que foi escrito não é uma usurpação da fala do outro. Desse modo uma etnografia é o resultado de uma construção coletiva entre a experiência de quem pesquisou com quem foi pesquisado, ou seja, é a interpretação do que foi vivido em conjunto. Para Geertz (1989) interpretar é “construir uma leitura de”, saber praticar uma “descrição densa”. Essa descrição se materializa em perceber se em uma ação há ou não outro significado além do posto, compreendendo que as evidências experimentadas têm diversas leituras, uma para cada contexto.

Aqui eu sinto necessidade de aprofundar o paralelo entre o “being there” e o “being here”. Cardoso de Oliveira (1998) nos elucida que o “being there” seria o estar lá, vivenciar as experiências do campo, descrever, conversar e relacionar-se. Tudo isto é grande parte de uma pesquisa etnográfica, mas é na hora desse “being here”, ou estar aqui, voltar ao “gabinete”, ao seu local de escrita da pesquisa que se faz necessário compreender como juntar toda a polifonia que a pesquisa coletou. Interpretar todos esses dados, nomear seus participantes, fazer suas analogias de pesquisa e construir realidades palpáveis para leitores que irão através do seu escrito vivenciar e entrar em contato com narrativas que talvez nunca antes tenham sido experimentadas é o grande desafio de uma pesquisa etnográfica.

Em minha pesquisa eu busco visibilizar como a Educação Popular e as Artes Visuais podem potencializar a construção de novas identidades e novas narrativas para a cidade de Belém, que quase dois séculos após a revolta da cabanagem ainda não percebeu que a cultura local não se resume somente aos patrimônios materiais deixados pelos europeus, mas sim por uma complexa teia sócio cultural formada por diversas vozes que participaram ativamente da construção cultural da cidade de Belém. Para isso, uso o Projeto Circular como fio condutor, local diferenciado que me permite etnografar, vivenciar minha pesquisa e responder minhas hipóteses

que, se comprovadas, podem gerar um trabalho acadêmico que agregará mais valor às complexas discussões sobre as Artes Visuais, a Educação Popular e o Patrimônio Cultural.

Chegar a algum lugar encerra o caminho?

Tenho cada vez mais me questionado sobre essa questão. Lógico que uma pesquisa acadêmica precisa de prazos, ela tem que chegar a algum lugar, submeter-se a uma avaliação e encerrar-se. Mas se há algo que a etnografia tem me ensinado é que a pesquisa nunca se encerra. Claro que você pode, e deve dar por encerrada, ir vivenciar outras coisas, outras pesquisas, outras vidas, outros mundos, o que for, mas a pesquisa que você realizou fica, um pouco em você, um pouco no mundo, porque uma boa pesquisa sempre servirá de base para outra, para uma que a complemente, ou que a refute. Ela sempre estará à mercê de outra pesquisadora que tenha outro “*insight*”, de outra pessoa curiosa do assunto, ou ainda servirá para você mesmo reler depois de algum tempo e você mesmo refutar tudo que escreveu naquele momento. Eu amo essa sensação.

Referências Bibliográficas

BRASIL, Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf> Acesso em: 06. Fev.2020

BRITTO, R. M. *Entre tempos e memórias: o museu da Universidade Federal do Pará*. Belém: PPGARTES/UFGPA, 2019.

BENJAMIN, W. O Flâneur. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Paralelo 15, 1998.

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FLETCHER, J. *Arte Pará: uma interpretação Antropológica e Visual*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia, Belém, 2016.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

----- . Como Pensamos Hoje: A Caminho de uma Etnografia do Pensamento Moderno. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008.

HISSA, C. E. V. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

MAGNANI, J. G. C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.17, n.49, 2002.

----- *A etnografia como prática e experiência*. Porto Alegre: Horizontes, 2009.

PEIRANO, M. A eterna juventude da antropologia: etnografia e teoria vivida. In: R. G; C. E; M. J; E. K. (Org.). *Trabajo de Campo en América Latina. Experiências Antropológicas Regionales en Etnografía*. Buenos Aires: Editorial SB, 2018.

PEIRANO, M. *Etnografia não é método*, Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, 2014.

URIARTE, U. M. *O que é fazer etnografia para os antropólogos*. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, v. 1, n.11, 2012.



TEATRO DE OBJETOS, PRECARIEDADE E AFETOS NOS ESPETÁCULOS “VEREKA” E “BONECOS & TAMBORES”

Michel Amorim

“A arte não lida com verdades teóricas, nem é teoria”

Gerard Vilar

Os espetáculos Vereka (2013) e Bonecos & Tambores (2017) são resultados de premiação: Prêmio de Pesquisa e Experimentação do Instituto de Artes do Pará -IAP (2013) e Prêmio de Produção e Difusão – SEIVA da Fundação Cultural do Pará (2017), estes processos servirão para a abordagem epistêmica. Os dois trabalhos foram concebidos na linha do teatro de animação contemporâneo, mais precisamente do teatro de objetos, uma forma que explora objetos do cotidiano como potência cênica. É o objeto ordinário (neste caso o instrumento musical) sendo elevado a uma categoria de persona teatral; uma espécie de transcendência do objeto. Os experimentos ocorridos nos espetáculos mencionados abordam o universo da cultura popular e afro-descendente, mais precisamente a poesia sonora do Mestre Verequete e da cultura do tambor, em particular, a cultura do tambor na pulsação do carimbó.

Identifico na estrutura desses espetáculos uma forma de fazer teatro que mistura elementos da dança, do teatro de animação e da música. Este entendimento se dá pela própria estrutura da encenação. Esse aspecto é presente mais fortemente no espetáculo “Bonecos & Tambores” que possui três cenas nesta ordem: dança, teatro de animação e música. Esses elementos estão presentes também em “Vereka”, mas de forma menos evidente, e não como uma estrutura pensada e formatada para acontecer exatamente com este formato.

Estas duas obras artísticas contam um pouco da vida e obra do Mestre Verequete, não de forma documental, mas como uma recriação bio-ficcional a partir da experimentação do tambor como personagem nas peças. O tambor é compreendido pelo encenador desde o início da elaboração da própria encenação como sendo mais um atuante junto dos outros atores e atrizes. Este sentido de atuante é entendido de forma bem alargada dentro dessas obras. Assim Renato Cohen diz que:

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata (COHEN, 2011. p. 28).

Tal proposição é evidenciada nas imagens a seguir nas quais são utilizados o curimbó e um instrumento de efeito como atuantes em “Bonecos & Tambores” e “Vereka”:



Fotografia: “Bonecos e Tambores”
no Coisas de Negro - Personagem “Pai de Santo” (tambor)
Fonte: Diego Vattos (2017)



Fotografia: “Vereka” - boneco/objeto/
instrumento Verequete (Michel Amorim e Luciano Lira)
Fonte: Adhara Belo (2013)

A linguagem que tem “predominância” nos espetáculos é o teatro de animação. Este termo é uma denominação abrangente para designar várias formas como bonecos, sombras, máscaras e objetos (AMARAL, 1997 apud AMORIM, 2013 p. 17), é uma das mais remotas manifestações artísticas da humanidade e está presente na cena contemporânea, dialogando com outras linguagens como o cinema, televisão, música e a performance.

O teatro de animação é uma arte milenar, fruto de um extenso processo históricopresente em várias culturas humanas e de acordo com estudos arqueológicos, as primeiras formas de animação remontam ao período Paleolítico Superior da Pré-História e ao Neolítico. Esse período é o ciclo de tempo ao qual pertence uma série de artefatos e representações pictóricas provenientes de explorações e escavações, estes objetos inanimados seriam utilizados em cerimônias e rituais ancestrais (SOUZA, 2005).

As duas obras citadas aqui têm presente em suas encenações cênicas o teatro de objetos, apesar de que Bonecos & Tambores faz também uso de outros tipos de

bonecos como a técnica de manipulação direta. Segundo D'ávila¹ o Teatro de Objetos é uma vertente do teatro de animação que surgiu na década de 80, a partir do encontro dos grupos franceses *Vélo Théâtre*, *Théâtre de Cuisine* e *Théâtre Manarf*. Esta vertente tem como principal característica a utilização de objetos prontos, mas deslocados de sua função utilitária, transformados em personagens na cena. A dramaturgia é construída a partir da relação entre atuante e objeto, construída por meio de metáforas, questões provocadoras e particulares do universo subjetivo do artista.

A anatomia do universo plástico das obras é composta pelo uso dos instrumentos-objetos e por bonecos de manipulação direta. No processo de criação foram exploradas as mais diversas potencialidades dos instrumentos do carimbó como: o curimbó, que em um dos espetáculos foi usado como um boi ao mesmo tempo em que era manipulado pelo ator e produzia um som quando tocado; o ganzá; o reco-reco; as maracas que em “Vereka” eram utilizadas como um personagem feminino - a boneca falava mexendo a cabeça produzindo som substituindo por vezes a fala dita -. Enfim, tudo o que foi levado à cena e que soa e ressoa no universo do carimbó também adquire forma de personagem na trama desses espetáculos.

Acredito que esse mergulho nos processos criativos aqui propostos é uma imersão dentro da linguagem do teatro de animação e também no seio de um desejo do reconhecimento de parte de uma identidade negra amazônica, filha de tambores. É uma análise e reflexão desses meus processos criativos que mostram a face de dois artistas negros: um é o Verequete e ou outro sou eu, refletindo diversas influências numa perspectiva de diálogo e homenagem a um mestre da cultura.

O Augusto Gomes Rodrigues ou Mestre Verequete, nascido no interior do Pará, no município de Quatipuru (localizado na região Bragantina), ainda jovem se mudou para capital do estado, Belém, mas foi no distrito de Icoaraci (região metropolitana de Belém) que fincou raízes e sementes. No final da década de 60, Mestre Verequete fundou o seu próprio grupo de Carimbó, o Uirapuru do Verequete, lançando em 1970 seu primeiro LP, “O Legítimo Carimbó, Verequete e seu Conjunto Uirapuru”. Foram mais de quatro décadas de dedicação ao carimbó, o que fez de Verequete um dos principais artistas a contribuir para que esta manifestação se tornasse uma das mais tradicionais expressões culturais do estado do Pará e da região amazônica brasileira. A gravação de seu primeiro LP abriu caminhos para que outros músicos gravassem trabalhos semelhantes. Contudo, como na época o carimbó teve uma grande repercussão no Brasil, logo surgiu uma tendência denominada de “carimbó eletrônico” que padronizava o carimbó com o uso de guitarras. Apesar da “exigência” do mercado, Verequete decidiu manter-se fiel às raízes culturais do carimbó. Essa atitude seria para que o ritmo pudesse ser apreciado e conhecido por outras gerações

1 Flávia Ruchdeschel D'ávila. Professora de Artes no IFSP de São José dos Campos. Graduada em Artes Plásticas pela UFES (2007), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2013) e doutoranda pela mesma instituição (2014). Linha de pesquisa atual: A interface do teatro com as artes visuais.

em seu caráter de legitimidade. Segundo Verequete, a forma de tocar o carimbó deveria ser como nas origens negras, ou seja, “pau e corda”, tal como dizemos por aqui. Ao longo de sua carreira o Mestre gravou 10 discos e 4 CD’s. Ele nos conta como começou a “brincadeira” do carimbó:

Aprendi as diversas manifestações da cultura amazônica ainda na minha infância, pois meu pai me deu a responsabilidade de cuidar de um boi-bumbá quando eu ainda tinha 9 anos de idade. Meu pai, na época, era esmoleiro de são Benedito, dono de cordão de pássaro e boi bumbá, em Ourém, interior de Bragança. Nos anos 40 mudei-me para a Vila de Pinheiro (atual Icoaraci), onde fundei o pássaro Guará e depois o boi Pai da Malhada, pelos quais me dediquei por cerca de quinze anos. (VEREQUETE, 2018)

As questões de criador-negro-artista-amazônico a partir das montagens teatrais que conjugam em sua encenação: o teatro de animação (teatro de objetos) contemporâneo por meio do reconhecimento do uso de instrumentos forjados na Amazônia e de uma identidade em construção negra arraigada na história da manifestação cultural do Pará, o carimbó, nos faz refletir a importância desse artista para o carimbó e para a cultura amazônica, uma vez que, a história e obra de mestres se confundem com a própria evolução do carimbó durante o séc. XX na Amazônia. A contribuição do carimbó e da própria obra do mestre Verequete são fundamentais para o fortalecimento da cultura e da identidade cultural paraense.

Em 2019 no meu primeiro semestre no curso de mestrado do programa de pós-graduação em artes da UFPA, durante a disciplina de antropologia da arte discutíamos em sala sobre conhecimento de povos tradicionais e de mestres da cultura. Em um dado momento falei sobre a minha pesquisa no universo do carimbó, mais precisamente sobre o mestre Verequete, afirmava que pretendia fazer uso da sua poesia/obra/letras de músicas e os conhecimentos contidos nelas como suporte teórico para minhas pesquisas, haja vista que encenei dos espetáculos sobre a vida do mestre. Para meu espanto um dos amigos de turma disse que reconhecia a importância dos mestres da cultura e suas relevâncias, além de sua total reverência para com os saberes tradicionais, mas que considerava um exagero ou mesmo indevido a utilização desse tipo de conhecimento para ou com esse propósito.

Tal episódio criou um ruído no meu ímpeto e me fez refletir se eu não estaria realmente forçando o deslocamento de um determinado tipo de saber para outra área de conhecimento. O meu receio maior era de saber se eu estaria expondo o mestre Verequete em comparação com intelectuais e eruditos. Talvez essa forma “forçada” de aproximação deva ocorrer assim mesmo. Até porque a aproximação da ciência e do conhecimento do senso comum ou mesmo da arte dita popular é algo recente e frágil. Esse movimento de aproximação que revolve o *status quo* do que é “dito” e “reconhecido” como conhecimento é uma tentativa de criar pontes, de gerar

uma fricção na relação, tirar ela do seu ponto de inércia (HISSA, 2001)².

Para Maria Luiza M. Nogueira a universidade deveria ser um espaço profícuo para o diálogo entre os saberes a partir da sua práxis, ação e transformação, colocando em eixo *pensamento, movimento e ação* numa tessitura de compreensão fiada na relação ciência/vida e, por isso, envolvida em arte, afeto e resistência (NOGUEIRA, 2001)³.

O mestre Verequete foi artista, assim como eu também me considero um artista, sua vida e obra me inspiraram a criar os espetáculos em sua homenagem, porque produzir esses espetáculos é uma forma de colocá-lo num lugar de destaque, num lugar de fala, por toda sua legitimidade enquanto trajetória artística. Por que não acionar o mestre Verequete enquanto artista de referência, negro, amazônico e periférico? O que eu não pretendia era transformar o mestre numa nota de rodapé ou uma epígrafe de início de capítulo. Porque esse é o lugar que Verequete não merece.

Quando Grada Kilomba (2019) fala sobre quem pode falar: “*aqueles cujo conhecimento tem sido escondido*”, eu ratifico dizendo que não somente um tipo de conhecimento tem sido escondido, mas o próprio conhecimento não tem sido reconhecido, o conhecimento do corpo e do povo negro tem sido relegado, sistematicamente, para ser anulado, porque não tem o reconhecimento de uma fala.

Quando atuo representando o mestre Verequete em cena em um dos espetáculos, faço ali uma dupla fala de corpos negros: a do mestre e a minha. A fala do corpo negro nas artes cênicas é superdimensionada, porque não estamos falando somente de discursos poéticos metaforizados, é o próprio corpo preto em cena, no palco, na presença do espectador, é o corpo de um homem de quase quarenta anos vivo. Ser negro nascido e vivido na periferia de uma das cidades mais violentas do mundo e ter sobrevivido a todo tipo de violência imposta aos negros e negras nessas condições, não foi missão fácil. Foi muito difícil chegar até aqui vivo e isso não é uma metáfora. O corpo negro é um corpo que resiste. Assim diz Verequete “*sou cobra venenosa, osso duro de roer*” (VEREQUETE, 1994).

Gostaria de retomar aqui uma pequena lembrança da infância. Quando eu era criança na década de 80, morador do bairro Jurunas na cidade de Belém, sempre passava de ônibus perto da casa do Mestre Verequete. Um dia, passando por ali, o meu pai, apontando pela janela do ônibus me disse: “-*Estás vendo aquele ali vendendo churrasquinho de gato?*”. Acenei positivamente com a cabeça. Era um homem negro, magro, muito alto e com um chapéu que para mim parecia gigante. “- *É o Mestre Verequete, O Rei do Carimbó!*”, disse meu pai. Na minha cabeça de criança aquilo não fazia o menor sentido. Como era possível que um “rei” estivesse ali “largado” no meio fio da rua a vender “churrasquinho de gato”? Levei muito um tempo para compreender as condições precárias de ser artista no Brasil, de ser um artista negro amazônico.

2 Artigo presente no livro *Conversações de Artes e de Ciências* que reúne vários autores.

3 *Ibidem*.

As condições precárias das artes nos grandes centros urbanos, nos interiores do país, nas periferias e nas próprias galerias com seus sistemas de curadorias, impõem aos artistas e suas criações condições que vão refletir diretamente na estética desses produtos culturais. Os sistemas das curadorias, os editais, os prêmios ou bolsas de pesquisa artística, todos esses sistemas refletem em algum momento um tipo de arte precária produzida no mundo.

A precariedade que aflige progressivamente a vida de milhões de indivíduos a cada dia não é somente um índice a mais do triunfo radical do capitalismo, e resulta em uma verdadeira enxurrada que carrega consigo as garantias, valores, formas de vida e existências com uma força tão poderosa como a de um fenômeno da natureza. Um fenômeno que não pertence à ordem natural, mas sim social, e embora não seja novo na história, somos apresentados agora a uma força que desafia nossos discursos, bem como nossas práticas (VILAR, 2017, p. 137).

Essas práticas também refletem nos tipos de organizações culturais e sociais em forma de coletivos, com a premissa de se fortalecerem pela união em propósitos comuns buscando formas de sobrevivência e de mútua ajuda com atuação também de caráter ativista cultural, evidenciam as condições precárias de uma arte que se debate com suas cores nos muros das cidades, que projeta suas vozes (quase muda) nas praças, nos metrô, nos ônibus, nas calçadas, sorrindo seu sorriso largo com nariz vermelho cansado de levar soco na cara, de transeunte e do Estado. Esses organismos como companhias, grupos e coletivos teatrais produzem também um tipo de arte que por várias vezes se veem refém de condições impostas pelo mercado e pelas políticas culturais do estado. Vilar (2017, p 139) diz que o termo precariedade determina o contemporâneo, o nosso agora. *“O nosso agora não é de fé revolucionária, e sim de precariedade e insegurança. É um agora de incerteza e de ceticismo diante de tudo que cheira a messianismo”*. Talvez essas formas de organização em coletivo seja uma contracorrente ao messianismo e ao capitalismo individualista.

Como resultado, a precariedade tem se convertido em uma característica distintiva da maior parte das obras de arte e das práticas artísticas, tanto do ponto de vista de sua ontologia como de sua recepção. E, vice-versa, como alguns interpretam, o capitalismo contemporâneo torna-se, de alguma forma, arte, até o ponto em que podemos falar na era do capitalismo artista. (VILAR, 2017, p. 139).

Por exemplo, o espetáculo “Vereka” produzindo a partir do prêmio/edital de Pesquisa e Experimentação do Instituto de Artes – IAP 2013 com realização da Secretaria de Cultura do Estado do Pará teve uma carreira muito curta. Ocorreu

somente uma pré-estreia para pessoas próximas e uma apresentação pública que também serviu como mostra de resultado de pesquisa e contrapartida do edital. “Bonecos & Tambores” também teve problemas da mesma natureza.

As realidades precárias e cruéis de editais culturais na cidade Belém para o teatro influenciam diretamente na qualidade e estética desses espetáculos. “Bonecos & Tambores” teve três apresentações obrigatórias contratuais e após esse período de fim de vigência do edital o espetáculo ficou parado por um longo período, mesmo que o produtor e o resto da equipe quisessem voltar para os palcos. O que acontece é que quando um artista ganha um edital para produzir um espetáculo, ele tem em média de 3 (três) a 4 (quatro) meses para realizar as ações do projeto proposto, esse tempo pode variar bastante dependendo do edital. O orçamento que ele apresentou irá servir para pagar todos os custos da produção como: cenário, figurinos, iluminação, transporte, por vezes a pauta do espaço das apresentações, elenco, diretor, entre outros serviços e funções. Isso vai depender, evidentemente, do tipo de produção, se for um trabalho de produtora, ou um tipo de teatro chamado “comercial” ou se é do chamado teatro de grupo⁴. Em Belém o que predomina é o chamado teatro de grupo, do qual eu me aproximo mais e no qual se insere “Bonecos & Tambores”, que foi executado pela Cia. Lama, grupo que integro. “Vereka” foi produzido de forma independente em parceria com colaboradores.

Um espetáculo de teatro após o período das suas primeiras apresentações, momento este em que os elementos propostos pela encenação estão sendo testados diante do público - porque algumas propostas de cenas, tanto no teatro como na dança, só ficam prontas quando são postas à prova da audiência - é que o diretor ou encenador irão saber se aquele signo funciona ou não no jogo da cena, o que sai e o que fica. Entendo que um tipo de linguagem artística, como o teatro, que só se realiza pela sua presença e no jogo com a plateia, a obra precisa por muitas vezes de um tempo para que realmente esteja à altura dos anseios dos que a pensaram. E é neste momento que as condições de precariedade gritam, pois, a equipe não vai ter recursos para bancar mais ensaios, pois não terá mais espaço pago para ensaios, recursos para transporte, pagamento de elenco durante esse novo período e o que é pior, não terá como pagar tudo isso usando frutos de uma nova bilheteria. Dadas as condições, o que vai acontecer é que alguns artistas/grupos mesmo diante das dificuldades vão tentar bancar a própria temporada. Mas não se enganem eles receberão por todos esses esforços quantias precárias e muitos bancarão com os próprios recursos a sua estada em cena.

O artista/produtor/grupo terá alguns poucos lugares nos quais talvez consiga uma única apresentação, mas isso acontecerá pouquíssimas vezes e com

4 O termo Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores e atrizes movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica.

apenas alguns grupos, além de tentarem produzir trabalhos em ambientes como escolas e empresas, mas somente poucos espetáculos estarão formatados para estes lugares. Então eles retornam a estância zero, e mais uma vez tentarão outros editais, alguns irão inscrever em editais que deem uma sobrevida ao trabalho os colocados em prêmios de circulação. Poucos alcançarão êxito. Por fim, a última pedra que falta colocar sobre o defunto, eles abandonarão o espetáculo que ainda estava em construção e com signos que estavam sendo testados.

Retornando a ideia anterior, essas condições vão influenciar diretamente na estética desses trabalhos. O artista vai novamente com sua existência precária atrás de novas formas de produzir os seus trabalhos. É criada por fim um tipo de arte abortada. Não vou discutir aqui a ideia de *work in progress*⁵, pois não é este o caso.

Então esses artistas e grupos começam a pensar uma forma de construir espetáculos que sejam “compactos”, ou forçosamente fazem o uso extrapolado de metáforas, reutilizando e resignificando elementos cênicos, justamente pensando a possibilidade da produção desse tipo de trabalho ter sobrevida. São espetáculos que cabem em uma mala ou em poucos *cases*, como é o caso do “Bonecos & Tambores”, onde todos os bonecos ficam em uma única mala.

Para George Simel uma obra de arte é um produto cultural, de valor imensurável, porque é inacessível a divisão do trabalho, porque o produto criado preserva o criador no seu grau mais íntimo. O processo de criação desses dois espetáculos reflete uma prática conturbada por diversos fatores, entre eles as condições precárias onde elas emergem o que dificulta a definição das duas obras. Então entendemos do ponto de vista sociológico da arte dentro desses processos criativos que o resultado estético apresentado em “Vereka” e “Bonecos & Tambores”, é oriundo de processos sociais e que é passível a partir deles revelar alguns aspectos sociais locais nos quais eles foram forjados.

Sobre as camadas e escolhas das linguagens do teatro de objetos, da dança e da música e pela forma como esses processos de criação se colocam, me faz querer dialogar diretamente com o conceito de *fronteira*, de arte de fronteira, pois conjugam em uma única instância esses três elementos mencionados: o teatro de objetos, a dança e a música. Neste sentido, citando Luís Sérgio Duarte⁶ quando se refere ao conceito de fronteira em Gilles Deleuze eu ouço eco neste pensamento para tratar destes processos de criação:

5 O procedimento criativo *work in progress* é característico de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, delineia uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação produzindo outras formas de recepção, criação e formalização. Apesar dessa fase processual existir em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definidos como linguagem em *work in progress*, opera-se como o maior número de variáveis abertas, partindo-se de um flux de associações uma rede de interesses, sensações, sincronidades para confluir, através do processo, em um roteiro.

6 Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Cidade e Teoria da História, atuando principalmente nos seguintes temas: história cultural, teoria da história, história urbana, história contemporânea e teoria da modernidade.

Fronteiras são construções. São processos social e historicamente – vale dizer, simbolicamente – produzidos. Devem ser concebidas mais como abertura e atualidade, do que como dado ou acabamento. São locais de mutação e subversão, regidos por princípios de relatividade, multiplicidade, reciprocidade e reversibilidade. (DUARTE, 2005).

Podemos ainda pensar que essas fronteiras podem estar presentes, de forma borrada, no princípio estético destas propostas de criação e de uma identidade negra amazônica. Ou seja, o estético e a identidade vivem um flerte nestas propostas. “*Fronteiras são lugares de devir: a forma da evolução por aliança (não por filiação); Domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível*”. (DUARTE, 2005. p. 18).

Certa vez em uma reunião da Cia. Lama, surgiu uma questão: o nome da companhia. Até então era chamada de Companhia Lama de Teatro, a questão era saber se ainda devíamos manter a palavra *teatro*. Esse questionamento evidencia o quanto o fazer artístico desse grupo é um fazer de trânsito, arte de fronteira ou como prefiro chamar: *promiscuo*. E se retornamos ao início das atividades desse coletivo em 2003, devo lembrar que já foram acionadas em diversos trabalhos a performance e as técnicas circenses.

Portanto, é uma arte promiscua porque acredito que é isso que eu quero enquanto artista, encenador e pesquisador, uma arte que dialogue com várias parceiras e parceiros, assumindo assim um caráter de construção em rede, de troca, de contágio e de toque. Uma arte que “toque” o outro, sem reducionismos herméticos, nem “largada” em um isolamento “cult” ou quem sabe presa em uma eloquência egóica completamente descompromissada com o povo.

Notoriamente pensar o tambor no Brasil é pensar negro. É quase impossível a dissociação, por isso acredito que se faz necessário a busca descrita por essa identidade negra neste trabalho, porque para este pesquisador pensar o eu é pensar negro, é pensar um corpo negro no palco como depoimento e identidade, uma fala.

Quanto ao teatro de objeto sei que é preciso uma investigação mais minuciosa para desvendar as sinuosidades desta pesquisa cênica – quanto ao fazer uso de instrumento musicais do carimbó como personagens cênicos. Tem uma imagem que martela a minha mente quando observo estes trabalhos: um tambor dividindo a cena com um ator no mesmo patamar. Seres de naturezas distintas partilhando o mesmo momento sensível em situação de igualdade.

Acredito que existe um lugar comum onde habitam essas duas figuras: tambor e humano. Assim Jacques Rancière⁷ em “A Partilha do Sensível” diz: “*Denomino a partilha*

7 Jacques Rancière é um filósofo francês, professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito da Universidade Paris VIII. Seu trabalho se concentra sobretudo nas áreas de estética e política.

do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares". Acredito que esse lugar ao qual se refere Rancière pode ser também o palco dividido por essas duas "figuras": tambor x humano.

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Talvez estes espaços possam ser ainda espaços de afetos de atuante e público, espaços políticos. São processos de criação pensando as condições precárias da arte, a rua como espaço político e que esses *tempos* podem ainda ser lidos como tempos da representação, da fantasia, da teatralidade, um tempo ficcional.

Os atuantes humanos desses processos Rodrigo Ethnos, Carmem Virgolino, Diego Vattos e Luciano Lira, não estão convocados aleatoriamente para esse tipo de trabalho, eles estão presentes porque são atores, músicos e artistas/pesquisadores, cada um com um imaginário próprio, uma trajetória significativa e uma identidade. Foram escolhidas assim para que cada um pudesse levar para cena algo que lhes é particular, acionar a sua trajetória no momento da construção como matéria prima na criação da experimentação com os objetos. Por esse motivo acredito que esse tipo de prática pode se aproximar do termo "Teatro da Pessoaalidade" usado por um encenador brasileiro Antônio Januzeli. Termo encontrado em "Dramaturgia Pessoal do Ator" da autora paraense Wlad Lima⁸: "*O teatro da pessoaalidade nasce desta urgência do ator em explorar o seu texto pessoal como substância dramática*" (LIMA, 2004). Pois é esse mesmo texto pessoal ao qual faço referência quando obras artísticas são construídas a partir de uma lembrança da infância sobre o Mestre Verequete como narrei no início e da relação dos artistas envolvidos na construção dessas obras.

Esta abordagem pensa essas produções de um ser enquanto artista, mas também quer verifica a atuação política desse ser a partir da busca de uma identidade negra amazônica em conexão com condições vigentes na contemporaneidade. Porque teatro é uma arte, e arte um fazer, com um sentido muito mais intenso e condensado, mas não se trata também de um simples executar, arte é invenção, criação, não apenas de objetos que tem vida própria, mas de formas originais que incrementam a realidade.

De certa forma as agregações em coletivos de todas as espécies é um tipo de "nós", e como disse anteriormente, talvez uma contraproposta ao messianismo. Acredito

8 Dissertação de mestrado de Wlad Lima defendida em 2004 pelo PPGAC \ UFBA sob a orientação da Profa. Dra. Antônia Pereira.

que esse “nós” nessas duas obras é resultado da condição do outro pelo afeto, porque entendo que mais do que o que se produz em arte - e me refiro mais especificamente à cidade de Belém - e nas condições em que isso acontece, é com quem você faz. Uma arte do convívio que acontece em rede pela proximidade dos seus atores e pela dimensão do afeto. Então entendo que esse tipo de arte tem também a camada do afeto como condição social das condições precárias em que ela acontece.

Referências bibliográficas

AMORIM, M. *Pequeno Universo: os processos criativos dos espetáculos de Teatro de Miniatura em Caixa: O Grande Mini Circo, Minitatro da Crueldade e Loading...* Dissertação (Dissertação de Mestrado) – UFPA. Belém, 2013.

D'ÁVILA, F. R; CINTRA, W. Teatro de objetos-reflexões sobre um teatro híbrido e marginal. *Anais ABRACE*, v. 13, n. 1, 2012.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995.

DUARTE, L. S. O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy. *Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB*, v. 13, n. 1-2, p. 17-26, 2012.

HALL, S. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HISSA, C. E. V. *Conversações de Artes e de Ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.

KILOMBA, G. *Descolonizando o Conhecimento: Uma Palestra-Performance De Grada Kilomba*. Disponível em: < <https://joaocamilloopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf> >. Acessado em: 06.02.2020

LIMA, W. *Dramaturgia Pessoa do Ator: História de Vida no Processo de Criação de Hamlet – Um Extrato de Nós Com o Grupo Cuíra do Pará*. Dissertação (Dissertação de Mestrado) – UFBA. Bahia, 2004.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

VEREQUETE, Mestre. *Mestre Verequete, 92 Anos*. Disponível em: <<http://www.verequete.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 02.04.2018

TEATRO de Grupo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>. Acesso em: 29 de Jan. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VILAR, G. Arte Contemporânea e Precariedade. *Revista-Valise*, v. 7, n. 13, p. 1-10, 2017.



MACULELÊ A DANÇA DE LUTAS: ROMPENDO AS BARREIRAS DAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

Rafaella Cristina Dias Corrêa

Introdução

O presente artigo é resultado das oficinas em dança realizadas na Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Marituba (APAE de Marituba), atividade realizada recorrente ao processo de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes na Universidade Federal do Pará. Onde encontro estar mergulhadas no âmbito das produções artísticas, da performatividade do corpo da pessoa com deficiência, mais exclusivamente nas manifestações artísticas na poética em dança.

Envolta nesta discursão por seis meses no programa de mestrado, foi necessário partir para a prática em dança com as pessoas com deficiência, a oportunidade surgiu para iniciar as oficinas a fim dos alunos realizarem uma apresentação no Festival Regional das APAES, que compreendiam os municípios de Marituba, Belém e Ananindeua, este é o segundo ano que os alunos estão participando e o primeiro ano acompanhando o trabalho realizado pela equipe de voluntários e professores.

Inscritos no festival na categoria de dança folclórica, foi levada a proposta do maculelê, dança de origem africana, eles assistiram o vídeo de um grupo de bailarinos, despertando o interesse também dos homens para a participação. O próximo passo era a escolha da música, foram levadas três músicas como proposta e ao fim do primeiro ensaio eles definiram a música para a apresentação.

Acredito ser importante neste primeiro momento, a contextualização do processo da produção deste grupo de alunos com a dança do maculelê, de modo que possa a frente dialogar com os autores, atravessando as manifestações destes alunos, reafirmando assim a necessidade que há em oportunizar maiores discursões quanto as suas manifestações artísticas.

Ainda hoje, não é incomum, como aponta a autora, encontrarmos trabalhos desenvolvidos por criadores sem deficiência e adaptados àqueles com deficiências, numa negação às habilidades individuais de construção e

colaboração coreográfica. Evidencia-se aí a deficiência e não a “artisticidade” do intérprete. (LANNITELLI apud MATOS, 2014, p. 13).

Como Matos (2014) cita Lannitelli, poucos são os trabalhos desenvolvidos de modo colaborativo e participativo das pessoas com deficiência, mas neste primeiro processo de construção coreográfica, todas as etapas que culminaram na apresentação do festival, foram realizadas de modo colaborativo, onde os alunos que manifestaram desejo em participar da dança (como eles falam), pudessem não ser meros reprodutores de movimentos adaptados as suas limitações, mas que extrapolassem e provocassem um poder de escolha e opiniões.

Fazer, no nosso caso, é agir sobre o mundo objetivo para alterá-lo. Ir contra o mundo, ser sujeito dos objetos. Pois os objetos resistem, obrigam-nos a procurarmos novos caminhos, (meta-odós= seguindo caminho) mundo adentro. A nossa técnica não é determinada pela genética, mas o é pela resistência que o mundo objetivo nos oferece. Somos bichos artífices, homines fabri. Bichos a mudar de técnica, a fazer artifícios. (FLUSSER, 1985, p. 1).

Para tanto, compreendemos a necessidade de aulas em que eles reconhecem seus corpos como artífices voláteis de acordo com Flusser (1985) citado acima, ensaios e processos coreográficos onde a alteridade fosse por eles conhecida e praticada, apesar de todos estarem no quadro clínico como pessoas com deficiência, ambos se diferem quanto personalidade, mobilidade, gostos e interesses, logo tal princípio deve entrelaçar as suas relações de modo que todos estejam sensíveis ao outro. Daolio (1995) nos traz essa conceituação por meio da antropologia.

A antropologia nos ensina a evitar qualquer tipo de preconceito, uma vez que todo comportamento humano, por possuir uma dimensão pública, não pode ser julgado por meio de conceitos implacáveis com bom\mau ou certo\errado. O entendimento de qualquer atitude humana deve ser buscando em referenciais culturais que dão sentido a essas atitudes [...] (DAOLIO, 1995, p. 30).

Carregamos em nós especificidades que nos definem e nos diferenciam e é nessa diferenciação que encontramos nas pessoas com deficiência as possibilidades de despertar esse corpo que é portador de características próprias, de movimentações e lutas pessoais. Os corpos das pessoas com deficiência são corpos silenciados, subjugados como incapazes e grotescos, são corpos que provocam no público e na sociedade um desconforto por se fazerem presente.

São essas lutas que por meio da dança do maculelê foram sendo geradas

nos corpos de cada bailarino que participou do festival, são esses desdobramentos da alteridade que foi sendo plantado no processo de construção das movimentações coreográficas, onde um tivesse a sensibilidade de sentir o outro e se adaptar as possibilidades do outro. “[...] antropologia o princípio da alteridade, permite considerar que todos os alunos, independentemente de suas diferenças, são iguais no direito à sua prática” (DAOLIO, 1995, p. 19).

Busco não somente assegurar, como direito das pessoas com deficiência as práticas em dança, mas superá-las promovendo um espaço, onde esses bailarinos tornem-se intérpretes criadores, produzindo dança que assegure seu espaço como artista. Estamos em guerra e iniciamos nossa luta com o maculelê.

As lutas nas produções artísticas da pessoa com deficiência no Brasil

Quando falamos sobre as lutas da pessoa com deficiência, somos redirecionados ao processo histórico de lutas travadas por eles e seus familiares. Durante longos períodos na história a presença de crianças com deficiência foi negada e escondida. “A estrutura das sociedades, desde os seus primórdios, sempre inabilitou os portadores de deficiência, marginalizando-os e privando-os de liberdade” (MACIEL, 2000, p.51), como nos lembra Maciel as pessoas com deficiência viveram por muito tempo escondidos e tendo os seus direitos de cidadãos sendo privados, muitas vezes vivendo abandonados a margem da sociedade.

Após anos de descasos das pessoas com deficiência, “Movimentos nacionais e internacionais têm buscado o consenso para a formatação de uma política de integração e de educação inclusiva, sendo que o seu ápice foi a Conferência Mundial de Educação Especial” (MACIEL, 2000, p.51), que resultou na formulação da Declaração de Salamanca, que tem como intuito assegurar os direitos básicos de todas as pessoas com deficiência, que eram até então negados.

A Declaração de Salamanca foi um marco na educação inclusiva e foi a responsável pelos tímidos avanços na pesquisa e educação de pessoas com deficiência. Ao nos reportarmos ao Brasil podemos observar, “Analisando o período colonial esta autora concluiu que prevaleceu neste período o descaso do poder público, não apenas em relação à educação de indivíduos com deficiências, mas também quanto à educação popular de modo geral [...]” (MENDES, 2010, p.94), o Brasil sofria no período colonial um descaso de um modo geral com a educação, e assim incluindo as pessoas com deficiência.

Avançando na história do Brasil, Vieira (2012) nos traz uma informação importante referente ao século passado, o que justifica atitudes frequentemente observadas por algumas famílias no processo da educação de pessoas com deficiência, reflexo de anos em que elas foram tratadas.

Em meados do século XIX encontra-se a fase de institucionalização especializada: aqueles indivíduos que apresentavam deficiência eram segregados nas residências, proporcionando uma “educação” fora das escolas, “protegendo” o deficiente da sociedade, sem que esta tivesse que suportar o seu contato. (VIEIRA, 2012, p.4)

Ou seja, cabia a responsabilidade dos familiares em educar seus filhos com deficiência e mantê-los segregados da sociedade, vivendo um período de confinamento da sociedade “normal”. No século XX alguns cidadãos começam a preocupar-se com os deficientes tratados a margem da sociedade, movimento esse que ganha o nível mundial, pela luta aos direitos dos deficientes, levando os questionamentos aos modelos de ensino para os deficientes (VIEIRA, 2012). O que nos remeterá novamente a Declaração de Salamanca.

Inicia-se desta forma, um progresso nos debates, com o anseio de atender de forma igualitária o direito de todos à educação, negada de forma arbitrária durante anos. Tal tentativa envereda-se até hoje, sabendo que ainda estamos galgando passos lentos e graduais no processo de inclusão das escolas regulares, inclusão essa que ainda se faz superficial e deficiente mediante as reais necessidades dos alunos com deficiência.

Resgatamos a fala de Sanchez (2005), que nos deixa claro a realidade da inclusão no Brasil. A inclusão é um processo dinâmico e gradual, se resume em “cooperação/solidariedade, respeito às diferenças, comunidade, valorização das diferenças, melhora para todos, pesquisa reflexiva. (SANCHEZ, 2005, p. 17 apud VIEIRA, 2002, p. 3).

Compreendemos desta forma, as muitas lutas travadas ao longo da história, reconhecemos que ainda estamos caminhando de modo que os direitos que lhes foram negados por muito tempo possam ser garantidos.

O entrelaçamento entre as lutas

Acha-se por bem contextualizar a história do maculelê, uma dança de origem africana que se constitui ao longo do tempo principalmente na Bahia, como a origem da dança possui suas controversas, no entanto, nos prenderemos a lenda do maculelê, como Leopoldino e Chagas (2012) falam tal manifestação artística incorpora os elementos da cultura negra.

O maculelê é uma cultura tradicional de Santo Amaro da Purificação, Bahia que remonta o período colonial (1500-1822), lembrando a memória dos negros escravizados e trazidos para terras estrangeiras e acabando por incorporar outros elementos culturais. (LEOPOLDINO; CHAGAS, 2012, p.3).

Neste processo de amadurecimento da criação artística em dança dos alunos atendidos pela APAE Marituba, pode-se perceber o quanto as histórias se entrelaçam, de um lado a luta do maculelê, segundo a lenda da dança, houve um processo de rejeição quanto a anomalia na pele da criança negra que fugiu do quilombo por não sentir que pertencia aquele lugar, na mesma analogia que quero aqui construir, os alunos da APAE até então possuíam uma visão limitada quanto ao que lhe era possível vivenciar em relação a dança, demonstrando por inúmeras vezes falas de incapacidade e de não pertencimento ao meio artístico.

Reflexo de anos de limitações impostas as pessoas com deficiência, como pessoas incapazes de realizar qualquer atividade artística, vivendo a margem deste campo, tendo contato com a arte meramente como fins terapêuticos, não negamos o bem-estar provocado ao dançar e em como tais práticas podem nos mudar é isso que Daolio (2005), sugere.

Fica evidente, portanto, que o conjunto de posturas e movimentos corporais representa valores e princípios culturais. Conseqüentemente, atuar no corpo implica atuar sobre a sociedade na qual esse corpo está inserido. Todas as práticas institucionais que envolvem o corpo humano – e a Educação Física faz parte delas –, sejam elas educativas, recreativas, reabilitadoras ou expressivas, devem ser pensadas nesse contexto, a fim de que não se conceba sua realização de forma reducionista, mas se considere o homem como sujeito da vida social (DAOLIO, 1995, p.42).

Seguindo o entrelaçamento da lenda da dança do maculelê e as lutas em dança da pessoa com deficiência. Após fugir do seu quilombo, o menino é encontrado por alguns índios que manifestam querer levá-lo a sua tribo, de modo que ele fosse cuidado pelo pajé da aldeia, o menino nega o convite e prefere se manter isolado. É comum a rejeição da participação ao realizarmos trabalhos, como oficinas, cursos e atividades recreativas as pessoas com deficiência, elas possuem um instinto de rejeitar tudo aquilo que é novo e foge da sua rotina, temem se frustrar ou não conseguir, assim mantem-se isolados, reclusas no seu mundo limitado.

No primeiro contato com os alunos da instituição, ao ser sugerido a eles uma aula de dança a maioria se negou em experimentar ou tentar realizar os movimentos. Muitos mantiveram-se distantes do local da oficina, olhando e observando quais as atividades sugeridas e como os demais alunos se portariam no decorrer dela, foi o primeiro passo dado, alguns já estavam dispostos a fazer as outras aulas de dança.

O que eles temiam? O que fazia com que eles negassem a participação? O medo de se expor, o medo de sair da inércia e o de não conseguir? Durante a oficina foi mostrado que não existe o certo\errado, bom\ruim na dança, que tudo pode. “O aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente. É claro, no

entanto, que existem as individualidades – e o professor existe para reconhecê-las -, e esse tempo varia em cada um” (VIANNA, 2005, p.51).



Figura 1 - Os alunos durante os ensaios do Maculelê, na sede da APAE Marituba, 2019.
Fonte: Arquivo pessoal.

É bem verdade, que nem todos foram alcançados, alguns não demonstram interesses em dança, preferem as outras atividades físicas, alguns preferem a música, pintura, muitas são as manifestações artísticas e cada um com as suas preferências. Passo a realizar as aulas e ensaios com os alunos que demonstraram interesse em aprender mais sobre a dança e principalmente o maculelê, que era a dança por alguns deles escolhida para o Festival Regional das APAES.

Voltando a lenda, após recusar o convite dos índios o menino se encontra com o pajé da tribo que o convence a morar na sua oca e a cuidar dele, na lenda conta que um dia a tribo foi atacada quando os homens estavam caçando e somente as mulheres estavam na tribo, o menino adotado pelo pajé saiu e lutou o maculelê a luta dos seus pais e venceu todos os índios que atacavam a aldeia, após tal ato de bravura e auto sacrifício o menino que agora já era homem foi curado. Assim conta a lenda da dança, um menino que se escondia quando criança, demonstrou coragem e confiança ao defender o povo que lhe acolheu e cuidou dele enquanto era doente.

No processo de ensaios e montagens coreográficas, o grupo manteve-se unido e respeitando as capacidades e possibilidades de cada integrante, em determinados momentos alguns demonstravam estar desanimados ou se sentindo incapaz, mas de forma voluntária eles manifestavam o quanto a participação de todos ali era importante e que eles eram um grupo e que todos podiam dançar e

vencer. “A arte não é gratuita: se não aprendo com ela, se não cresço com ela, é o mesmo que não fazer nada” (VIANNA, 2005, p. 76), foi essa a luta dos bailarinos da APAE, aprenderam a vencer seus medos, aprenderam a lutar por aquilo que queriam.

Conseguimos entrelaçar as histórias do maculelê e das lutas que os bailarinos da APAE de Marituba enfrentaram ao se colocarem como bailarinos e assumirem o papel de artistas. “Dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida. Nesse sentido, a forma pode comparar-se à morte e o movimento, à vida” (VIANNA, 2005, p.112).



Figura 2 – Enfrentando seus medos, momento no camarim no dia do Festival Regional, 2019.
Fonte: Arquivo pessoal

Gosto de imaginar como seria nossas vidas se todos, exatamente todos partilhassem das mesmas coisas, gostos, hábitos, histórias, daí consigo imaginar a beleza que é ser e pertencer ao diferente.

O mundo é isso – revelou. – Um montão de gente, um mar de fogueirinhas. Cada pessoa brilha com luz própria entre todas as outras. Não existe duas fogueiras iguais. Existem fogueiras grandes e fogueiras pequenas e fogueiras de todas as cores (GALEANO, 2002, p.11).

Neste trecho de Galeano, podemos entender o princípio da alteridade, que é essa multiculturalidade, chamado por Daolio (1995), o que torna a humanidade

diversificada em sua totalidade. A humanidade é portadora de uma diversidade, o que torna especificamente suas manifestações culturais únicas, já que cada pessoa possui uma característica única, seja ela física, social, mental, cultural. Podemos afirmar então, que à medida que o corpo é único, sua prática passa a ser também.



Figura 3- Minutos que antecederam a primeira apresentação no Festival Regional da APAE, 2019.

Fonte: Arquivo pessoal.

Ainda recorrendo a Daolio (1995) que nos afirma “O que define corpo é o seu significado, o fato de ele ser produto da cultura, ser construído diferentemente por cada sociedade, e não as suas semelhanças biológicas universais” (DAOLIO, 1995, p. 41). Reafirma assim o discurso aqui travado quanto a construção e a percepção da dança da diferença onde todos, e neste caso tenho que expandir minha fala, tanto pessoas com deficiência ou não, apresentam singularidades na sua dança, na sua obra. Deixando de atender a uma parcela da sociedade, e passando a produzir um movimento autêntico, original e com significados a aquele corpo diferente, como fala Rancière (2005), já citado aqui.

Ser homem, (artífice), é alterar o objeto com técnicas sempre outras, afim de alterar-se a si próprio. Por certo: nossa meta primeira, ao avançarmos contra o mundo, é a de fazer com que o mundo deve ser, e deixe de ser como era. Mas tal meta primeira rebate contra nós, e isto torna evidente a nossa meta verdadeira: avançamos contra o mundo, afim de fazermos com que sejamos como devemos ser, e deixemos de ser como erámos. (FLUSSER, 1985, p.2).

Como podemos reconhecer em Flusser (1985) o corpo é construído e reconstruído ao longo da vida a partir de vivências e experiências, “[...] é a partir desse corpo vibrátil e em constante mutação que o artista, em conflito com a nova realidade e com o antigo eu, sente-se forçado a um novo corpo, uma nova obra” (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 177). Somos mudados o tempo todo pelo ambiente e pelo outro, nosso corpo apresenta esse potencial de transformação.

Sendo assim, a palavra-chave deste princípio é percepção, algo que nas artes se faz ou se deveria fazer mais sensível:

Assim, podemos dizer que, também, são pelas percepções e interpretações das informações processadas de dentro e fora do corpo, que podemos nos conhecer, nos entender e nos comunicar de diferentes formas com o outro, e em diferentes ambientes. (SIVEIRO; FERREIRA, 2018, p. 174).



Figura 4 - Após a apresentação, 2019.
Fonte: Arquivo Pessoal

Considerações Finais

Entendo que o maculelê foi a dança que dá início a um novo tempo de pesquisa e produções poéticas em dança onde as pessoas com deficiência sejam, protagonistas do seu processo criativo, como intérpretes criadores da sua estética. Reconheço o árduo caminho que deve ser percorrido e travado ao longo da caminhada.

Muito ainda tenho o que aprender com eles e com os outros, muito ainda temos o que descobrir em nossos corpos, órgão, músculos, sentimentos, sensação que ainda passam despercebidas por cada um de nós, precisamos viver a dança. Nos lançamos, em meio ao novo, nos aventuramos a prática do desconhecido, desprendidos de atender aos padrões da normalidade.

Referências bibliográficas

CUNHA, M. *Dance aprendendo- aprenda dançando*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS; MEC/SESu/PROEDI, 1988.

DAOLIO, J. *Da cultura do corpo*. Campinas: Papirus, 1995.

DECLARAÇÃO DE SALAMANCA: *Sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais*, 1994, Brasil-Espanha.

FERNANDES, C. Como fazer Arte a partir do corpo? *Revista TFC*, n.1, v.1, 2006.

FLUSSER, V. *Artifício, Artefato, Artimanha*. 18° Bienal de São Paulo. 1985. Curso ministrado aos participantes da Bienal.

GALEANO, E. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: Editora L&M, 2002.

LEOPOLDINO, E; CHAGAS, A. *Relato de uma experiência maculelê: vivência e saberes de um corpo brincante*. VI Colóquio Internacional “Educação e Contemporaneidade”. São Cristovão-SE, 2012.

MACIEL, M. *Portadores de deficiência: a questão da inclusão social*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MATOS, L. *Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos*. Salvador: EDUFBA, 2014.

MENDES, E. Um breve apanhado histórico da educação especial no Brasil. *Revista Educación y Pedagogía*, v. 22, n. 57, p. 93-109, 2010.

MILLER, J. *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação Somática para a construção de um corpo cênico*. 2010. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

RANCIERE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SIVEIRO, E; Ferreira, E. *Acessibilidade e Formação em dança: reflexões sobre o corpo, alteridade, deficiência*. *Repertório*, n. 31, v.21, 2018.

VIANNA, K. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, G. *Educação inclusiva no Brasil: do contexto histórico à contemporaneidade*. São Paulo: vozes, 2002.



DESCONSTRUINDO A OBRA: O ATO CRIADOR E AS IMAGENS POÉTICAS

Paulo César Sousa dos Santos Junior

O ato criador

O ato criador não tem início e nem fim. Ele se constrói em um processo contínuo em nosso inconsciente, consciente e materialidade (corpo, lugares e objetos). Essa construção não é realizada apenas dentro dos prazos e metas do projeto artístico, mas, fora deles, no dia a dia do artista, pois cada artista tematiza em suas obras aquilo que realmente lhe interessa naquele momento de sua vida. E de onde vem esse material senão de nossas relações sociais, gostos, experiências, olhares, histórias de vida, pesquisas e inspirações?

Como falar daquilo que não conhecemos?

Ao certo nunca saberemos onde um processo de criação artística se inicia, e muito menos onde de fato ele se finda, porque mesmo após apresentarmos a obra oriunda do processo – nos casos em que o processo de criação não é a obra em si – ainda guardamos em nossos corpos inquietações, questões levantadas pelo público que teve contato com a obra, e, ainda, as perguntas que não conseguimos responder com as obras anteriores.

Um único processo de criação artística pode alimentar outras tantas criações futuras do artista e de seus contemporâneos.

Como apontamento prático destes pensamentos, trago como exemplo um dos processos de criação que estive à frente como encenador, e, também, como atuante, o ato performativo *1800 – o Grito da Família Morta*, realizado em 2017 com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro, registrado na monografia “1800 – O grito da família morta: a poética pessoal na encenação de um teatro performativo” (SANTOS JUNIOR, 2018), onde comecei a explorar as relações entre os sonhos, os devaneios e os processos criativos nas artes cênicas, de maneira prática, antes mesmo de entendê-los teoricamente. E essa relação entre prática e teoria me acompanha como um dos cerne dos meus trabalhos artísticos, já que entendo que nas artes as duas andam lado a lado.

A inspiração para a obra citada foi o casarão histórico datado de 1870, o qual habitávamos naquele período com o Centro Cultural Casa da Zeca. Porém, não foi o simples contato com o casarão que me fez ter a ideia para a realização da obra, mas as subjetivações realizadas pelo meu inconsciente no contato com a materialidade do casarão histórico.

Resumidamente, um dia, logo nos primeiros meses em que habitávamos o casarão, decidi dormir sozinho no Espaço Cultural após um ensaio cansativo, visto que teria um compromisso próximo ao casarão no outro dia pela manhã. Deitado na rede, já em sono profundo, sonhei que uma senhora muito idosa entrava na sala do casarão onde eu estava dormindo, pegava na minha mão e me confessava irritada o quanto estava infeliz com o barulho e com a bagunça que nós fazíamos em sua casa. Após desabafar, a senhora saiu da sala. Acordei extremamente assustado e com o braço dormente, o mesmo braço que a senhora idosa havia segurado no sonho.

Alguns meses depois confidenciei para os demais integrantes do Coletivo o sonho que tive naquela noite. Como que em um súbito, todos os outros artistas também narraram situações sinistras que haviam acontecido com eles em momentos distintos no casarão. Partindo disso sugeri que criássemos uma obra cênica que tematizasse essas questões. Mesmo com medo, todos gostaram da ideia que, após seis meses de processo criativo, resultou no ato performativo *1800 – o Grito da Família Morta*, que foi apresentado em duas temporadas no casarão histórico que atiçou nossa imaginação.

Foram tantos os atravessamentos e questionamentos gerados pelo processo de criação, que resolvi criar uma trilogia, que intitulei de Trilogia Secular, a qual iniciou no casarão histórico com o ato performativo *1800 – o Grito da Família Morta*. Caminhou pelas ruas de Belém do Pará com o conjunto de performances de rua *1900 – o Ranger da Liberdade*, e se concluirá (não sei exatamente quando) com a instalação cênica *2000 – o Lugar de Conexões*. Logo, aquele sonho que me visitou no ano de 2016, gerou quatro anos de pesquisas, experimentações e criações artísticas diversas, que ainda não foram finalizadas e não sei quando serão.

Início a escrita com o relato de um processo criativo, por compartilhar do pensamento exposto por Féral (2015, p. 15) sobre a teoria da criação. Para a autora é importante “esforçar-se para que essas visões não sejam cortadas da própria prática e que se debrucem sobre o ato mesmo de criação de uma obra”, entendendo que “o pesquisador [e o artista] não está mais em busca de modelos para aplicar, de grades de análise que permitam decodificar sistemas diferentes. Ele não procura mais estruturas fundamentais. Ele desconstrói a obra” (2015, p. 20). Desconstrução que sobrevém do próprio ato de criação do artista e se aloca em uma perspectiva prático-teórica embasada na movência do processo de criação.

Nesse contexto, é importante ressaltar que no processo criativo existem

tantas camadas de subjetivação sobrepostas na materialidade da obra artística, que pesquisas em artes se fazem cada vez mais necessárias para a criação de teorias que contemplem as inquietações de artistas e pesquisadores que se dedicam a criar e se reinventar, seja no campo das artes, ou nos domínios da ciência, seguindo as tendências e debates efervescentes social e epistemologicamente instalados na contemporaneidade.



Segundo Sonia Rangel (2015, p. 59), “a arte, irmã da ciência, será sempre uma fonte de liberdade, comunhão, conhecimento e prospecção para, no jogo com o vivo, nos ajudar diariamente na árdua tarefa de recriar o sonho, ou inventar a nossa própria existência coletiva, transcendendo o tempo e a morte”. Partindo desta questão, acredito que o ato criador, seja nas artes, ou nas ciências – sua irmã –, nos possibilita vivenciarmos e materializarmos nossos sonhos, objetivos, imaginação etc., em uma dimensão de trabalho que não se alimenta apenas do que é possível em nosso contexto histórico e com as tecnologias que temos no tempo-

espaço do presente, mas, principalmente, no que é difícil de materializar. O ato criador se alimenta do passado e é executado no presente com o intuito de tornar o impossível de hoje o possível de amanhã.

O corpo, as imagens poéticas e o fator memorial

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos o acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. [...] Esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criativo: armazenamento e experimentação (SALLES, 2011, p. 27).

As quatro imagens a seguir foram desenhadas durante o processo de criação do ato performativo *1800 – o Grito da Família Morta*, em 2017, pelo atuante e artista visual Wan Aleixo¹, partindo de questões referentes ao *corpo-casa* (BACHELARD, 2008),

1 Produtor multimídia, artista visual e ator da cidade de Belém-PA.

ou seja, a percepção do corpo como nossa casa e, ao mesmo tempo, das relações entre os atuantes e a arquitetura do casarão histórico que habitávamos, como indutores principais da encenação do ato performativo.



Figura 2.
Fonte: Wan Aleixo (2017)



Figura 3 e 4.
Fonte: Wan Aleixo (2017)

Esses desenhos feitos por Aleixo durante o processo criativo foram utilizados nos cartazes de divulgação do ato performativo. Sendo o artista visual um dos atuantes, estes desenhos sintetizaram as questões que tematizávamos na obra cênica, demonstrando que em um processo criativo o importante não é apenas a linguagem principal trabalhada – em nosso caso a cênica – mas, a hibridização e/ou cooperação entre as diversas linguagens artísticas que se completam e intercalam durante o ato criador.

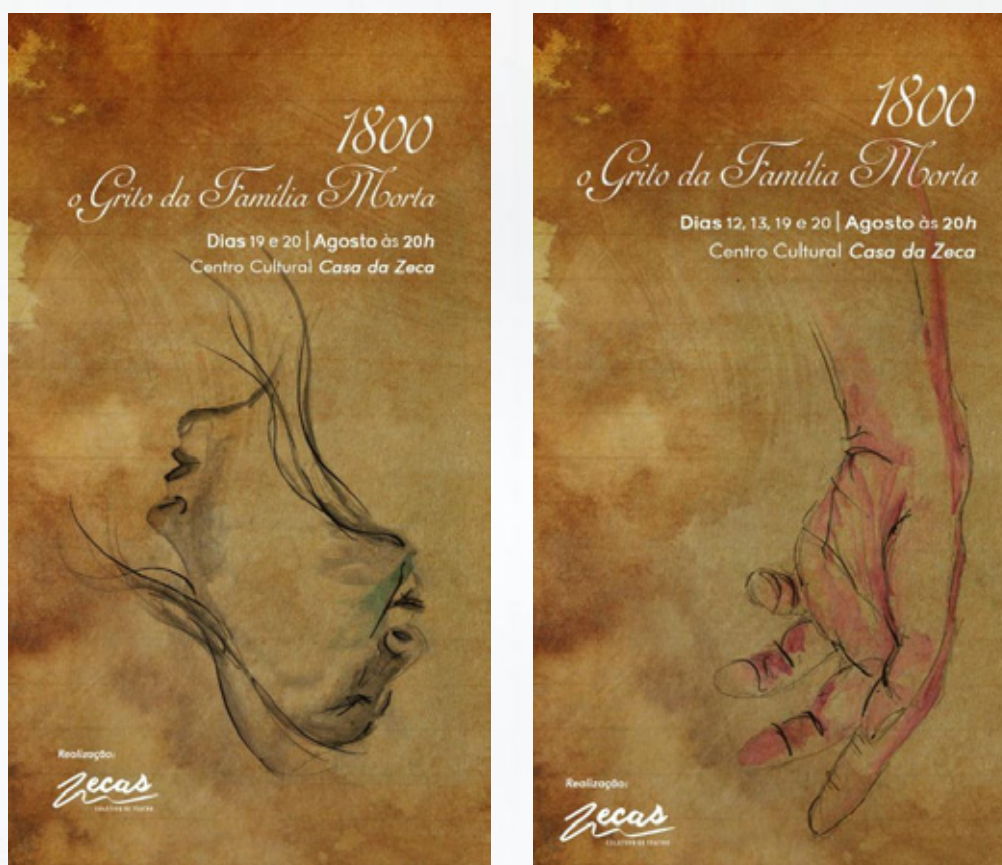


Figura 5 e 6.
Fonte: Wan Aleixo (2017)

Nesse sentido seria mais importante se expressar, do que se fixar em apenas uma linguagem expressiva/artística? Sobre esta questão Sonia Rangel destaca que:

Memória e imaginação incluídas no processo criativo se tornam indissociáveis. Se a comunicação da obra se dá como intercâmbio, como participação, participação e comunicação dependem da memória. Lembrar para esquecer. Lembrar para compreender. Lembrar para modificar. Lembrar para compartilhar. Lembrar para confirmar (RANGEL, 2015, p. 74).

Essa relação entre as linguagens artísticas e as memórias dos artistas e do

público se faz presente no processo criativo, porque uma obra de arte pode ser vista, também, como um elemento/objeto/ação comunicacional. Uma maneira de o artista compartilhar suas angústias, felicidades e dúvidas. Um processo de identificação de seus pares, de não estar sozinho no mundo, de dialogar com o outro, vivendo o nosso tempo presente, entendendo o nosso passado, e compartilhando-os visando *relações, experiências e fruções* futuras. O não estar sozinho no mundo se refere ao entendimento de que as inspirações vêm tanto do passado, e de nossas memórias, quanto do presente, e das relações que temos com nossos contemporâneos. Segundo Cecilia Salles (2011, p. 22), é importante observarmos o “planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra”, entendendo que “se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público” (2011, p. 23), e esse produto é fruto de seu tempo, mesmo quando é considerado vanguardista, pois “o artista não cumpre sozinho o ato de criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor” (2011, p. 54).

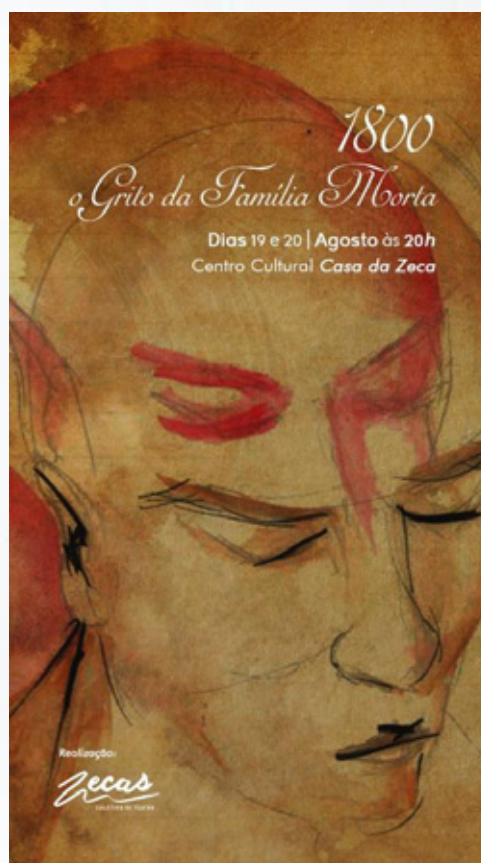


Figura 7 e 8.
Fonte: Wan Aleixo (2017)

No contexto da obra tematizada, essa relação entre os artistas e o público foi pensada em diversas camadas de significações, tanto na encenação do ato performativo, quanto na criação das imagens que chegariam ao público no processo

de divulgação da obra, relacionando o corpo dos atuantes com a espacialidade do casarão/espço cênico, em um processo comunicacional e poético que começa muito antes da apresentação em si, pois “a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas” (SALLES, 2011, p. 44).

Vemos os desenhos criados por Aleixo – que depois foram transformados nos cartazes do ato performativo pelo artista – não como algo à parte da obra cênica, mas como parte importante da obra em si, pois são essas imagens que chegaram ao público antes de qualquer outra informação, e, sendo elas desenvolvidas durante o processo de criação, também carregam as subjetividades e simbolismos trabalhados no ato performativo, compreendendo que o “percurso da criação [...] são, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre processo criativo” (SALLES, 2011, p. 30), e essas relações prático-teóricas ficam evidentes nos exemplos apresentados, tal como, a relação entre a obra e seus criadores, visto que:

(...) nas artes cênicas, pela complexidade viva dos seus objetos espaçotemporais, pelos muitos sujeitos envolvidos como co-criadores das encenações, pelos registros dos espetáculos (que só no século XX se tornaram audiovisuais), depoimentos e falas em primeira pessoa sobre os processos criativos ligados à cena tornam-se documentos de primeira grandeza para o aprendizado e a construção desse conhecimento ainda sempre e muito por se fazer (RANGEL, 2015, p. 51).

O que também podemos perceber em outras imagens poéticas registradas durante a realização da obra em questão, as quais demonstram as relações entre os corpos dos atuantes, com o público e o espaço, presentes nas fotografias do ato performativo realizadas por Uirandê Gomes, apresentadas a seguir.

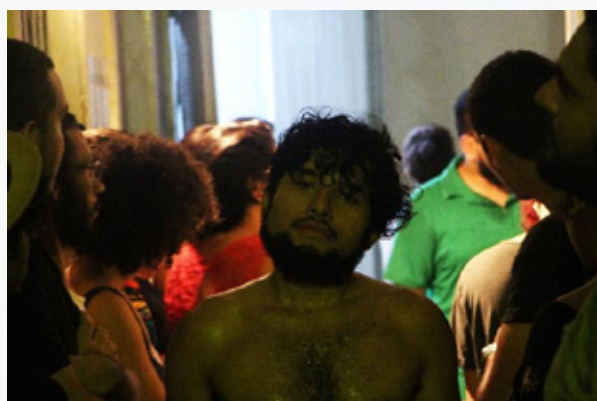


Figura 9 e 10.
Fonte: Uirandê Gomes (2017)



Figura 11 e 12.
Fonte: Uirandê Gomes (2017)



Figura 13 e 14.
Fonte: Uirandê Gomes (2017)

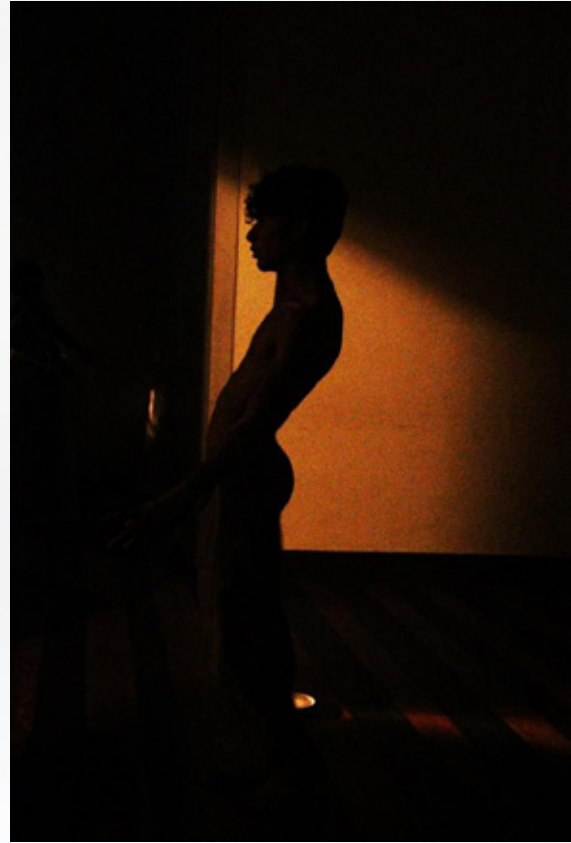


Figura 13 e 14.
Fonte: Uirandê Gomes (2017)

Singularidades e coletividades do olhar

Nas artes cênicas a *presença*, seja de um corpo vivo, ou de objetos e espaços atribuídos de significados de “vivo”, são primordiais para o acontecimento da obra, mesmo com as crescentes experimentações artísticas multimídia que repensam a presença em parâmetros virtuais. No caso da obra desconstruída nesta escrita, podemos dizer que os desenhos e fotografias do ato performativo nos oferecem um registro memorial que não é outra coisa senão a obra em si, atribuída de outro suporte e materialidade. Enquanto as artes cênicas são efêmeras, os desenhos, textos, fotografias e vídeos, desenvolvidos no processo criativo ou posteriormente a ele, são suportes memoriais do processo criativo e dos princípios da obra e dos artistas.

Portanto, enquanto o ato performativo *1800 – o Grito da Família Morta* inicialmente foi uma obra desenvolvida por integrantes do Zecas Coletivo de Teatro, os desenhos realizados durante o processo criativo por Aleixo são outra perspectiva sobre a obra, em outra linguagem que não a cênica, assim como as fotos de Gomes. Estas imagens poéticas carregam consigo o olhar de outros artistas sobre a obra cênica, logo, são atos criadores singulares dentro de uma criação coletiva. Em outras palavras, assistir o ato performativo presencialmente é uma experiência singular, tal como, apreciar os desenhos de Aleixo, as fotos de Gomes, e a filmagem completa do

ato performativo realizada por Claudio Castro², que pode ser assistida no YouTube³.

Contudo, partindo das questões levantadas na presente escrita, percebemos que nas margens do ato criador existe de um lado as influências do passado, e do outro as perspectivas para o futuro, enquanto a correnteza desse rio tempestuoso que chamamos de criação, tem sua nascente em um lugar desconhecido para nós. Na maioria das vezes não navegamos da nascente ao desaguamento, preferimos pegar atalhos que nos façam navegar apenas pelo percurso que queremos, descobrindo novos afluentes em meio a correnteza principal. Aí está a importância das teorias da criação artística, como bússolas que nos ajudam a decidir por onde navegar. Logo, a cada criador pertence seu olhar sobre a criação. O que nos faz criar, e, também, sermos (re)criados a cada obra artística que nós desenvolvemos.

Referências bibliográficas

BACHELARD, G. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FÉRAL, J. *Além dos limites: Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RANGEL, S. *Trajeto criativo*. Lauro Freitas: Solisluna, 2015.

SALLES, C. *Gesto inacabado*. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS JUNIOR, P. C. S. *1800 – O grito da família morta: a poética pessoal na encenação de um teatro performativo*. 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

2 Cinegrafista e artista audiovisual da cidade de Belém-PA.

3 Ato performativo 1800 - O grito da família morta (2017). Disponível em: https://youtu.be/gG76mHnXn_4



CASA DE BONECA E SENZALA

André Luis Pereira de Freitas

Introdução

O Projeto intitulado Casa de boneca e Senzala, que se encontra na linha dois, interfaces epistémicas em arte, tem como objetivo discutir a colonialidade a partir de um objeto, a casa de boneca. Um objeto que nos remete aos modelos de casas de bonecas que surgiram a partir do séc XVI na Europa, e que na sua origem, teria fins tanto recreativo como também educativos. Segundo Walter Benjamin, a mais antiga casa de boneca vem de Munique (BENJAMIN, 2009, p.89). Mas a Casa de Boneca e Senzala faz uma alusão à casa-grande² colonial, base física do poder das elites locais escravocratas nos engenhos e fazendas, onde a economia mercantil tinha como base a exploração da mão-de-obra indígena e escrava. Neste projeto, pretendo pesquisar de que forma o epistemicídio interferiu no conhecimento e nas práticas sociais dos povos indígenas e negros advindos da África. Como o período colonial e o período áureo da borracha estão relacionados com o genocídio e o epistemicídio desses grupos. Passando a questionar, sob o novo paradigma pós-moderno, um estilo de arte trazido da Europa também como um instrumento de dominação desses povos.

Dentro da casa estão presentes elementos que remontam ao passado e presente do processo de eurocentrismo imposto pela colonização. Elementos simbólicos que evocam a ancestralidade e servem como crítica não apenas ao modo como a cidade de Belém foi urbanizada, mas também à doutrinação, ao genocídio e ao epistemicídio que ocorreram durante esse processo, fruto de um fenômeno ao qual Aníbal Quijano denomina de colonialidade do poder, que consistiu em um novo padrão de ordem mundial, com uma classificação social da população de acordo com a ideia de raça. As relações sociais fundadas nessa ideia produziram no continente americano identidades culturais historicamente novas: índios, negros e mestiços (QUIJANO, 2005, p. 117).

1 Universidade Federal do Pará, formado em filosofia e artes visuais, email: andrefreitas232@gmail.com

2 Segundo a obra clássica de Gilberto Freyre (1975), bastante controversa na expressão da miscigenação, a casa-grande seria uma representação do sistema patriarcal de colonização portuguesa do Brasil, “uma expressão nova, correspondendo ao nosso ambiente físico e a uma fase surpreendente, inesperada, do imperialismo português: sua atividade agrária e sedentária nos trópicos; seu patriarcalismo rural e escravocrata” (p. 26).

A (de)formação da cidade de Belém

A relevância deste projeto está fundamentada na necessidade de encontrarmos um novo paradigma explicativo de nossa (de)formação, nossa colonização e seus desdobramentos. É necessário identificarmos, na urbanização da cidade de Belém a exaltação da arte vinda da Europa, no contexto do imperialismo e etnocentrismo, com a lógica mercantil de exploração e genocídio de povos indígenas e africanos, aniquilando conhecimentos e a participação desses povos na construção histórica.

Podemos perceber esse caráter exógeno na urbanização de nossa região desde os primórdios da ocupação territorial colonial:

O local das primeiras construções, chamado Cidade, domina visualmente as ligações com o exterior, com a pátria do além-mar e com os rios que levam ao interior do território a conquistar, no qual o Amazonas representava a demarcação. O pequeno núcleo, a primeira manifestação urbana na Amazônia portuguesa, volta-se para o exterior na forma de uma fortaleza natural, e para o interior como estrutura de regularidade e ordem, que se opõe ao mundo nativo, à natureza, ao desconhecido (DERENJI; DERENJI, 2009, p. 11)

O cristianismo tem presença preponderante nesta narrativa. Roberto Corrêa ressalta que as ordens religiosas tiveram forte influência na vida econômica, social e urbanística da colônia, onde se apoiavam principalmente na exploração do trabalho indígena (1994, p. 81).

Para Fernandes (2014, p. 28), a chegada de missionários e de conventos da ordem de Santo Cristo, do Carmo e das Mercês, se constituíram como uma promissora caminhada para a catequese dos nativos e o controle de suas administrações. Esta presença teria evitado abusos nos cativeiros, nos resgates, nas descidas que a colonização exigia à sua própria sobrevivência (MEIRA FILHO, 1976, p. 243).

A arquitetura religiosa colonial evidenciou a origem dos recursos materiais nelas usados, uma vez que as construções também atestavam o controle que os grupos religiosos tinham sobre a economia da região, adquirido com a monopolização e exploração da mão de obra indígena que enriqueceram suas ordens (COIMBRA, 2003).

As ordens religiosas possuíam fazendas e outros bens recebidos como herança, bem como terras que faziam uso com o trabalho indígena. A ordem do Carmo, por exemplo, possuía conventos em Belém, São Luiz e Vigia, um sítio no Rio Guamá, e três fazendas dadas como herança (ARAÚJO, 1998). Os Jesuítas possuíam 25 fazendas de gado, três engenhos e uma olaria. Essas ordens Jesuítas, Carmelitas, Mercedários e Franciscanos exploraram materialmente como também doutrinaram com a intenção da persuasão e do aliciamento. Os indígenas foram explorados tanto nas colheitas em busca de especiarias quanto como caçadores, marinheiros, soldados.

A exploração de povos indígenas se dava inclusive na decoração das igrejas, essa relação, evidentemente, deixou marcas diversas:

Nas poucas pinturas decorativas e talha colonial que restaram na cidade de Belém, nas igrejas de Santo Alexandre e do Carmo, nota-se a intervenção de mão de obra indígena na caracterização mestiça no desenho dos anjos, na flora e fauna regionais substituindo os modelos trazidos da Europa (DERENJI; DERENJI, 2009, p. 34).

Outro período que caracteriza a urbanização da cidade ocorreu na metade do século XVIII, denominado de período pombalino da Amazônia, influenciado pelas ideias iluministas da elite portuguesa. Esse período contou com o trabalho de um grupo de intelectuais europeus, engenheiros, astrônomos, matemáticos que provocaram mudanças consideráveis na urbanização e arquitetura de Belém, com destaque para o arquiteto italiano Antônio Giuseppe Landi, responsável por várias construções neste período.

Já no século XIX, dentro do surto econômico da borracha, porém, as transformações urbanísticas que ocorreram na cidade de Belém foram ainda mais incisivas, orientadas por ideais positivistas, higienistas, elitistas e excludentes. Sintonizado com a modernização urbana de Paris, no contexto do fin-de-siècle, esse movimento dessintonizava justamente com a diversidade étnica e cultural de nossa região. É necessário identificarmos a todo momento, a exaltação da arte vinda da Europa, no contexto do imperialismo e etnocentrismo, com a lógica mercantil de exploração e genocídio de povos indígenas e africanos, aniquilando conhecimentos e a participação desses povos na construção histórica.

Dos primeiros anos do século XIX permanecem belos casarões senhoriais com características neoclássicas, como a residência do barão de Guajará, e a Rocinha do Museu Göeldi. (DERENJI, 2009, p. 83). A descoberta da utilização da borracha pela industrialização fez surgir na Amazônia uma euforia econômica, provocando grandes mudanças no cenário urbano da cidade de Belém, como ressalta Derenji.

Os altos preços da borracha no mercado internacional alimentam mudanças profundas na estrutura urbana e nas edificações da região Norte. Deve ser salientado, no entanto, que a forma como ocorre a transferência do produto amazônico para os mercados mundiais é uma repetição das trocas coloniais, do sistema denominado escambo. Em síntese, troca-se matéria-prima bruta, a borracha, por produtos industrializados com uma circulação mínima de moeda. Assim, artigos muitas vezes desnecessários e quase sempre de alto custo entram na região em troca da borracha. Materiais de construção e até prédios inteiros fazem parte dessas transações. (DERENJI, 2009, p.85)

A classe emergente, enriquecida pela exploração da borracha, não se

contenta mais com a arquitetura padrão da antiga colônia. A burguesia deseja uma arquitetura sofisticada e de luxo, a elegância de residências particulares, o que passariam a ser símbolos visíveis de promoção social (DERENJI, 2009, p.88)

A Construção de teatros de ópera é uma característica comum em toda América do Sul e que “acompanha o processo de transformação das antigas monarquias e regimes ligados às condições coloniais” nessa região. (DERENJI, 2009, p.91). As estruturas de ferro também caracterizam o anseio a “modernidade” no Século XIX:

Estruturas em ferro são incorporadas ao tecido urbano em grandes edifícios, como mercados, estações de estrada de ferro e reservatórios de água, e até mesmo em residências. Também pavilhões internos e externos, mobiliário urbano e elementos compositivos, como colunas ou escadarias, começam a fazer parte da arquitetura de Belém (DERENJI, 2009, p.93).

Belém constitui, segundo especialistas na matéria, a cidade brasileira que mais preservou as antigas estruturas metálicas trazidas da Europa e dos Estados Unidos no século XIX e começo do XX.

Um personagem emblemático nesse contexto era o seringueiro, que eram na sua grande maioria imigrantes nordestinos que fugiam da seca e se tornava a principal mão de obra desse sistema. Mas a situação de trabalho era tão precária que caracterizava um trabalho escravo.

Nesse plano de colonização e de (de)formação da cidade de Belém, como também de todo o Brasil, baseada numa “modernização” pelos moldes europeus, a Raça e identidade racial são estabelecidos como instrumentos de classificação social da população, criando profundas sequelas, como a discriminação, a marginalização e a criação de estereótipos envolvendo a cultura indígena e africana, especialmente no campo da religião.

Os colonizadores não só expropriaram as populações colonizadas, segundo Aníbal Quijano, como também reprimiram as suas formas de produção de conhecimento, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade. O processo de colonização implicou em longo período uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir, ou seja, da cultura. E, assim, o colonialismo se perenizou sobre a forma da colonialidade de poder e de saber.

Em relação à população afrodescendente, “da escravidão, no início do período colonial, até os dias que correm, têm sofrido um genocídio institucionalizado, sistemático, embora silencioso” (NASCIMENTO, 2017, p. 19).

Como uma das marcas mais profundas da colonização, a escravidão não se encerra com seu fim legal.

A abolição, por si mesma, não pôs fim, mas agravou o genocídio; ela própria intensificou-o nas áreas de vitalidade econômica, onde a mão de obra escrava ainda possuía utilidade. E, o negro foi condenado à periferia da sociedade de classes, como se não pertencesse à ordem legal. O que o expôs a um extermínio moral e cultural, que teve sequelas econômicas e demográficas (NASCIMENTO, 2017, p. 19-20).

Segundo Frantz Fanon (2008, p. 95), estas sequelas chegam ao ponto do negro ser submerso pelo desejo de ser branco, vivendo em uma sociedade que possibilita seu complexo de inferioridade. A existência dessa sociedade que sustenta a superioridade de uma raça, porém, depende da manutenção desse complexo, dificultando a existência do negro e tornando-o neurótico.

Nesse sentido, a casa de boneca é uma metáfora da colonização, e de uma dominação epistemológica. e o seu interior o outro lado da moeda, uma tentativa de resgatar conhecimentos. A necessidade de uma descolonização do saber.

A casa do PPGArtes

Partindo das provocações feitas pelas professoras Claudia Leão e Maria dos Remédios, na disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Arte, onde nos foi proposto a produção de um caderno de incidentes, apresentei o meu caderno de incidentes no formato de um objeto, a Casa de boneca do PPGArtes.

A ideia original é construir as casas de bonecas a partir de resto de madeira, principalmente caixotes de frutas que são descartados na rua. Mas pela urgência da produção optei por usar papelão de sapateiro e ripinhas de madeira.

Fiz algumas fotos do casarão para ter os detalhes, procurei fotos na internet e Google Maps, posteriormente tentei criar as medidas aproximadas.



Figura 1.
Fonte: do autor.



Figura 2.
Fonte: do autor.

O passo seguinte foi a construção da estrutura, feita de madeira. Usei prego e cola para madeira.



Figura 3.
Fonte: do autor.

Posteriormente cortei o papelão e colei na estrutura de madeira, a estrutura ficou semelhante a uma caixa.



Figura 4.
Fonte: do autor.

Depois veio os detalhes das janelas, portas e cornijas, por último a pintura.



Figura 5.
Fonte: do autor.

Compreendo que os incidentes - como coisas vistas e vividas - surgiram para mim ainda na graduação de artes visuais, quando em uma aula da disciplina Antropologia Arte e Cultura a professora Zélia Amador de Deus nos apresentou o conceito de decolonialidade, na leitura do texto *Colonialidade do poder*, de Anibal Quijano, a professora abordou também questões relacionadas ao feminismo negro. A partir dessa disciplina passei a compreender a arte como um instrumento de descolonização. No ano seguinte da formação no curso de bacharelado em artes da UFPA tentei a seleção para o PPGArtes como aluno cotista racial. Um processo árduo e longo que culminou com a minha entrada no programa. Considero cada etapa da seleção de mestrado como incidentes que carregam em si o calor da emoção do momento vivido, como no dia da entrega do memorial e currículo lates, estava esperando um amigo me enviar um certificado de uma exposição que ajudei a montar, mas ele teve que atravessar a cidade para pegar a assinatura da responsável pelo museu, uma “missão” que carregou consigo toda minha ansiedade, e no mesmo dia, restando apenas cinco minutos para o fim do prazo de entrega, subi a calçada em um sinal vermelho, mas enfim cheguei a tempo. Agora eu e outros negros adentramos a casa grande.

A casa onde funciona hoje o Programa de Pós-Graduação em Artes é mais um desses casarões coloniais, casarões senhoriais pertencentes a elite branca de Belém, resquícios de uma cidade marcada pela escravidão. Uma sociedade construída formada por uma classe dominante representada pelos proprietários da burguesia portuguesa ao longo do período colonial até as primeiras décadas do século XIX que, segundo Sarges (2010 pg.108) construiu sua riqueza a partir do monopólio da terra e da dominação da força do trabalho indígena e africana. As casas senhoriais não eram nada mais que a extensão da casa grande, ou a sua versão urbana. A casa do PPGArtes e um lugar de conhecimento sendo invadido por sujeitos negros, um espaço onde, na sua origem o negro ocupava outro lugar, era o motor que fazia tudo funcionar. Segundo esta passagem de Lucio Costa

A máquina brasileira de morar, ao tempo da colonização e do império, dependia dessa mistura de bicho e de gente, que era o escravo. Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele quem fazia a casa funcionar: havia negro para tudo, - desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha babá. O negro era esgoto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador (COSTA, 1962, p. 42).

E até mesmo depois da abolição, o custo baixo da mão-de-obra doméstica permitiu que a burguesia mantivesse a vida patriarcal do período anterior, alimentados pelos vínculos de dependência e pela comodidade.

Dentro desse espaço acadêmico, o corpo negro ainda é visto estranhamente, são lugares onde mal podemos entrar, lugares nos quais dificilmente chegamos ou não podemos ficar. “O centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras.” (KILOMBA, 2019, 50). Nas palavras de Nkweto Simmonds, citada por Kilomba (2019, p.64), o mundo que habitamos como acadêmicos é um mundo branco, os discursos acadêmicos sobre o social construíram a negritude como o Outro inferior. Nesse mundo branco somos peixes de água doce nadando na água do mar, sentimos o peso da água no corpo.

Grada Kilomba relata o quanto foi doloroso o processo de aprovação no doutorado na Universidade Livre de Berlim (2019, p.59). Bell Hooks (2019, p.128) relata que seus professores, quando não faziam comentários racistas, comunicavam suas mensagens de modo sutil, esquecendo seu nome quando liam a listas de presença, evitando olhar para ela, fingiam não ouvir quando ela falava e, às vezes, ignorando-a completamente. Essas são apenas algumas situações que o sujeito negro vive não só na vida acadêmica, mas em toda sua vida de estudante. Para o negro da Amazônia não é muito diferente. Já dentro do programa, também vivi situações desse tipo, alguns dias depois do início das aulas no PPGArtes havia cumprimentado uma colega (branca) da classe do mestrado em uma exposição, dias depois, ao sentar do seu lado no sofá do casarão a cumprimento novamente, ela pede para eu lhe tirar uma dúvida, queria saber se eu era estudante ou funcionário da instituição. A minha presença lhe causa estranheza porque a universidade ainda é um espaço do mundo branco. Tanto na graduação quanto na pós-graduação é gritante a ausência de negros e as experiências de racismo que vivemos. “De ambos os modos, somos capturadas/os em uma ordem violenta colonial. Neste sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.” (KILOMBA, 2019, p.51)

Casa selhorial: anatomia dos interiores



Figura 6.
Fonte: do autor.

Os objetos presentes no interior da casa referem-se a incidentes significativos dentro do período que se estende desde a prova de seleção para o mestrado até os últimos dias de aula da disciplina. O perfume de abre caminho - um atrativo para o caminho da felicidade - que usei no dia da entrevista de ingresso ao programa. A imagem Nossa Senhora da Conceição, a santa a qual pedi para minha mãe aceder uma vela. Posteriormente, já dentro do programa, fui a uma igreja de nossa senhora da conceição acender uma vela em agradecimento, no sincretismo religioso, um processo também deveras violento para os negros que vieram da África, nossa senhora da conceição é identificada o Yemanjá, mãe dos peixes, dos deuses e dos seres humanos. Outros elementos referem-se ao cotidiano mágico o qual vivo com a minha filha Maria de oito anos, como as pecinhas de cerâmica que ela mesma havia feito em um minitorno, a cerâmica é um processo ao qual estou imerso desde 2018, quando comecei a frequentar uma olaria em Icoarací. A imagem de Anastácia e a do pintinho de brinquedo são antagônicas, uma representa o silêncio imposto ao negro pelo racismo. Anastácia é um símbolo de resistência negra, “A máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento” (KILOMBA, 2019, p.33). O pintinho representa o poder mágico da simpatia - na história contada pela colega de classe - de colocar um pintinho pra piar na boca da criança para que ela comece a falar.

Na parte de cima alguns livros que fazem parte da bibliografia do projeto Casa de boneca e senzala. O livro em especial de Boa ventura de Sousa Santos (2010, p.19) que expõe o conceito de epistemologias do Sul, que se trata do conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante.

Os livros na parte de baixo foram alguns autores apresentados pelas professoras da disciplina, uma bibliografia decolonial composta por mulheres negras e autores indígenas. Num gesto simbólico retiro os livros do porão e os movo para a parte superior, como uma necessidade de busca de um paradigma epistemológico que descolonize o conhecimento.



Figura 6.
Fonte: do autor.

Descolonizando o conhecimento

No que se refere ao conhecimento, as pesquisas geralmente são norteadas pelos paradigmas convencionais e reguladores da ciência moderna, homens e mulheres brancos que declaram seus pontos de vista como universais criando assim um monopólio da ciência. Já o negro, além de lidar com os conflitos existentes dentre dos vários paradigmas e grupos que decidem qual paradigma deve ser seguido, ainda tem que enfrentar o racismo, pois os “temas, paradigmas e metodologias do academicismo tradicional – a chamada epistemologia – refletem não um espaço heterogêneo para a teorização, mas sim os interesses políticos da sociedade branca” (KILOMBA, 2019, p.54). Vejo, portanto, a necessidade de pesquisar a partir de um paradigma epistemológico que consista numa proposta de revalorização dos conhecimentos e práticas não hegemônicas, onde não existe uma única forma de conhecimento válido, mas “tantas quanto as práticas sociais que as geram as sustentam” (SANTOS, 2013, p. 342). Este paradigma deve considerar o epistemicídio um grande crime para a humanidade, no sentido de que, além do genocídio, a expansão europeia provocou a eliminação de povos e sua forma de conhecimento e práticas sociais diferentes do que havia se estabelecido como o padrão de civilização. O epistemicídio deslegitimou, marginalizou, subordinou, subalternizou práticas e grupos sociais que poderiam significar uma ameaça para a expansão capitalista, principalmente índios, negros e mulheres. E provocou um empobrecimento irreversível no conhecimento e nas práticas sociais desses grupos.

Para Aimé Césaire (1978, p. 15), equações desonestas foram colocadas, associando cristianismo e civilização, paganismo e selvageria, “de que só poderiam deduzir abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas haviam de ser os índios, os amarelos e os negros”. Grada Kilomba vê a descolonização como uma urgente tarefa a ser cumprida

Considerando que o conhecimento é colonizado, argumenta Irmingard Staeuble (2007,p.90), e que o colonialismo “não apenas significou a imposição da autoridade ocidental sobre terras indígenas, modos indígenas de produção, leis e governos indígenas, mas também a imposição da autoridade ocidental sobre todos os aspectos dos saberes, línguas e culturas indígenas, não é somente uma imensa, mas também urgente tarefa descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento (KILOMBA, 2019, p.53)

O paradigma epistemológico que parta de uma metodologia decolonial consiste em um projeto acadêmico político de decolonialidade que “reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade” (COSTA; TORRES; GROSGOUEL, 2019, p.10)

que tem também como proposta “trazer para o primeiro plano a luta política das mulheres negras, dos quilombolas, dos diversos movimentos negros, do povo de santo dos jovens da periferia, da estética e da arte negra” (COSTA; TORRES; GROSFOGUEL, 2019, p.10), bem como uma gama de ativistas e intelectuais negros e indígenas, como Frantz Fanon, Grada Kilomba, Bell Hooks, Conceição Evaristo, Achille Mbembe, Abdias do Nascimento, Aimé Césaire, Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku dentre muitos outros que tiveram as vozes silenciadas pelas mordidas do racismo científico e acadêmico.

Grada Kilomba vai mais além na proposta de um método que combata a colonialidade e o racismo acadêmico, ressalta a necessidade de uma demanda epistemológica “que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico” (KILOMBA, 2019, p.58), em oposição a uma busca de universalidade e um academicismo tradicional, propõe que as escritas sejam incorporadas de emoções e de subjetividade, criando um novo discurso e uma nova linguagem.

A principal preocupação de uma descolonização do conhecimento e a produção de um conhecimento emancipatório alternativo, discursos líricos, teóricos, políticos e poético que transgridam a linguagem do academicismo clássico.

Considerações Finais

5. Assume as tuas experiências de vida como legítimo referencial para a pesquisa em arte, e as tuas referências raciais e multiculturais como arma e tática na guerra para a descolonização

Táta Kinamboji (Arthur Leandro)

Não tive a honra de ser aluno de Arthur Leandro, mas é a partir de sua premissa que parto para um projeto de pesquisa em arte. Parto da pesquisa a partir da minha experiência, como negro e pai de uma menina de oito anos. Essas são, a meu ver, os principais motores que impulsionam a pesquisa do projeto casa de boneca e senzala. Pois lembro que a primeira vez que pensei em fazer uma casa de boneca foi para ela, antes de descobrir que a casa de boneca, do estilo europeu, também era um objeto de dominação patriarcal, pois era utilizada para ensinar a menina/criança a se tornar uma “mulher do lar”, “bela, recatada e do lar”. A casa de boneca se tornou então esse objeto/brinquedo de reflexão a partir de elementos numinosos, numa tentativa de resgate de conhecimentos ancestrais perdidos, ou da minha própria necessidade de aproximação de uma ancestralidade afro-indígena, negro-amazônida. Parto então desse objeto para questionar a ideia eurocêntrica de modernidade, a partir de uma metodologia decolonial.

Referências Bibliográficas

- ARAÚJO, R. K. M. *As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão*. Porto: FAUP, 1998.
- BASSALO, C. C. *Art Nouveau em Belém*. Brasília: IPHAN, 2008.
- BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.
- COIMBRA, O. *Engenharia militar européia na Amazônia do Século XVIII: as três décadas de Landi no Gram-Pará*. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 2003.
- CORRÊA, R. L. *A Rede urbana*. São Paulo: Ática, 1989.
- COSTA, L. *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*. Rio de Janeiro: Gráfica Livraria Freitas Bastos, 1962.
- COSTA, J. B; TORRES, N. M; GROSGOUEL, N. *Decolonialidade e pensamento afro diaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- DERENJI, J. S; DERENJI, J. *Igrejas, palácios e palacetes de Belém*. Brasília: IPHAN, 2009.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, G. C. B. *Um buraco no meio da praça: múltiplas percepções sobre um sítio arqueológico em contexto urbano amazônico – o caso de Belém, Pará*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Belém, 2014.
- FREYRE, G. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- HOOKS, B. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MEIRA FILHO, A. *Evolução histórica de Belém do Grão-Pará: fundação e história*. Belém: Grafisa, 1976.
- NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PINHEIRO, L. *Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa em artes*. Belém: UFPA, 2016.
- QUIJANO, A. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-*

americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

SANTOS, B. S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2013.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SARGES, M. N. *Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912)*. Belém: Paka Tatu, 2010.



UMA POÉTICA ENTRE CORPOS FEMININOS CIRCENSES E NÃO CIRCENSES

Heloá Rodrigues
Bene Martins

O corpo feminino ideal hoje não busca somente a realidade, nem o mundo das ideias, nem o das musas. Ele é virtual.

(Selma Peleias F. Garrini).

Olhares sobre o corpo feminino

Há muitas maneiras de se ver os corpos na contemporaneidade, porém, antes da constituição apresentada hoje, o corpo passou por diferentes percepções: Antiguidade, Idade Média, Renascimento, Iluminismo, Idade Moderna, contemporaneidade, cada época com seus dogmas, preceitos, preconceitos etc.. O corpo feminino focado sob diferentes olhares, dependendo do meio cultural em que ele está inserido. Em alguns países do Oriente Médio que seguem a religião muçumana, o rosto feminino e o corpo são cobertos por burcas, deixando à mostra somente os olhos. Em outros, como no Brasil, o corpo é, por vezes, exibido e erotizado, em virtude do meio em que atua, a começar por certas modalidades artísticas ou esportivas.

Os olhares sobre a silhueta feminina passaram por diferentes julgamentos e propostas estéticas. Na Grécia Antiga, o corpo nu era considerado como uma espécie de obra de arte e escultura, como sinônimo de perfeição física e saúde invejável, a ser admirado e buscado como ideal de beleza por todos os demais seres comuns. O corpo valorizado pela saúde, fertilidade, harmonia e aptidão atlética. Corpos milimetricamente trabalhados em esculturas, versos e prosa, sem conotação pejorativa, mas como expressão a ser contemplada pela beleza harmoniosa das formas. Esta afirmação leva à fala de Bene Martins e Virginia Abastos, em seu artigo *O corpo sabe do que é capaz, o portador dele, nem sempre!* Virginia reitera tais afirmações, para ela “o corpo vai muito além da estrutura física”. O corpo é uma caixinha de cristal que deve ser cuidada com zelo e ciúmes, com decoro e sem limites, cuidar também aqui significa desafiar, expor, colocá-lo nos extremos para sobrepassá-lo (MARTINS; ABASTOS, 2017, p. 04). Para Bene Martins, em *O corpo tem alguém como recheio*, “o corpo é

um complexo constituído e em construção, de acordo com o contexto e época em que vive” (MARTINS, 2009, p. 02). Corroborando com as autoras a complexidade em volta da temática do corpo desde a antiguidade, me faz entender sobre os dogmas adotados em volta desse complexo corpo.

Segundo Maria Raquel Barbosa et al, “o corpo na sociedade grega era tão valorizado, a ponto, de o corpo belo ser tão importante quanto uma mente brilhante” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 02). Para os Gregos, o corpo belo significava alcançar a perfeição humana inspirada em mitos e deuses. Tal perfeição corrobora com a fala de Bene Martins em seu artigo *O corpo tem alguém como recheio*, no qual a autora afirma que “este intuito de disciplinar o corpo, no sentido de exercitá-lo, também é presente nas construções poéticas que este corpo pode fazer/participar” (MARTINS, 2009, p.02). Nessa época, mulheres e escravos não eram inseridos na sociedade, somente os corpos masculinos importavam, ou seja, a mulher era apenas uma coadjuvante naquela sociedade, cuja beleza corpórea ficava exposta como obra escultural.



Figura 1. Afrodite de Cnido
Fonte: Antiguidade Clássica.
Blogspot (2016).



Figura 2. Discóbolo de Myron
Fonte: Nova Escola (2004)

Na Idade Média o corpo demonizado, fruto do Cristianismo em voga à época. O corpo que antes era visto como fonte de beleza, vivacidade e fertilidade, considerada passa a ser fonte de pecado; “prisão da alma, era, pois um vexame devia ser escondido” (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p.26). As mulheres sofreram tamanha repressão, em alguns casos, chegaram a morrer queimadas na fogueira, por serem acusadas de praticar bruxaria ou atos considerados subversivos. O corpo feminino, cuja sedução levava o homem ao pecado, mais uma vez, subjugado pelas normas vigentes da sociedade.

O corpo no Renascimento, segundo Paes Loureiro, citado livremente foi retratado em pinturas, o movimento renascentista marcou a volta dos valores greco-romanos para a arte de retratar o corpo, novamente o nu e corpos esculturais estavam em cena. Um movimento de muita expressividade nas artes, os pintores procuravam retratar as mulheres no contexto mítico e bíblico, era retratado de forma não natural. Já, no Iluminismo o movimento que se desencadeou a partir da Revolução Francesa, o corpo passa a ser objeto de trabalho, biológico, desnudado, anatômico, a ciência assume o papel de reveladora do que há nas entranhas deste corpo, chegando assim à era do cientificismo.

Sem atentar à cronologia exata, em tempos atuais, considerados pós-modernos o corpo é ora estigmatizado, ora demonizado, ora cultuado e independente, liberto. Os cuidados com o corpo passam a ser prioritário, nesta sociedade, poderia-se afirmar que tais padrões de beleza nos remeteriam à Grécia Antiga, onde os corpos esculturais eram padrão cultural, caso, hoje, não houvesse as discriminações e preconceitos que imperam em nossos dias. Na dita sociedade pós-moderna, os “modelos corporais são evidenciados como indicativo de beleza, num jogo de sedução e imagens”. (BARBOSA; MATOS; COSTA, 2011, p. 29). Padrão de beleza corpórea, fruto do mercado de consumo que instiga um modelo de corpo inacessível para a maioria das pessoas. Daí advém os problemas de aceitação ou de rejeição e desvalorização do próprio corpo.

A busca pelo corpo considerado perfeito tem induzido jovens à bulimia, ao excesso de práticas desportivas, e outras maneiras nocivas à saúde, na tentativa de chegar aos modelos midiáticos. Tais afirmações levam a pessoa a tentar se encaixar nos padrões estabelecidos, como podemos perceber em fotos escolhidas livremente pela autora, para retratar a sociedade doente, na qual estamos inseridos.

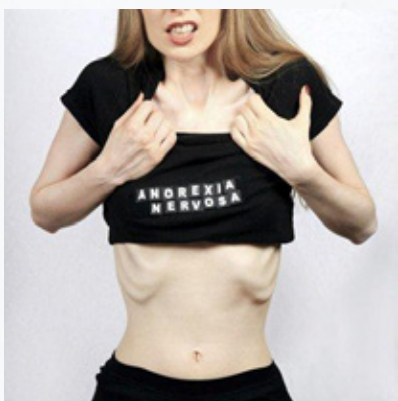


Figura 3. Distúrbios alimentares.
Fonte: Google imagens (2018).

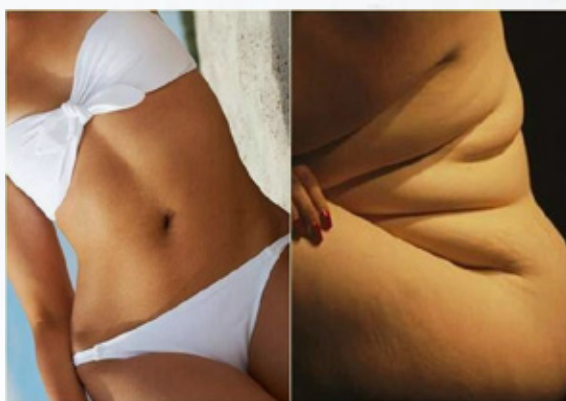


Figura 4. Padrões de corpos.
Fonte: Google imagens (2018).

Na atualidade, a relação da mulher com o corpo teria se tornado mais saudável, apesar das violências a que são submetidas inúmeras mulheres, além

dos feminicídios. O movimento feminista avançou e promoveu certa autonomia da mulher sobre seu corpo, ideias e vestimentas. O que antes era visto como inapropriado, hoje, tem lugar à exibição de roupas sinuosas, transparentes que mostram a anatomia feminina sem que ela seja taxada de ousada ou xingada de outros impropérios. A cultura em que a mulher está inserida atualmente, valoriza o corpo perfeito, escultural, em boa forma, causando incômodo às mulheres que não têm medidas consideradas ideais. Corpo imposto pelos meios de comunicação, por dietas pretensamente milagrosas, pela sociedade.

A mulher é avaliada, julgada, pressionada por todos os lados a alcançar tais padrões de beleza, às vezes, inalcançáveis, fazendo com que muitas tomem atitudes que não condizem com sua realidade. Assim, recorrem a alternativas outras, como manipular fotos em aplicativos, exibir somente o rosto em *selfies*, abusar do uso de cintas e outros utensílios que modelem o seu corpo, somando um conjunto de ações para se encaixar no padrão do corpo-mídia-virtual. Selma Garrini cita a concepção de corpo-mídia estabelecida por Camargo e Hoff 2002:

O corpo-mídia apresenta-se como prótese, corrige as imperfeições do corpo natural e o torna refém de sua perfeição. É o Ideal a ser perseguido, não no que se refere à essência, mas à aparência. Trata-se de um corpo com natureza sógnica, editado por meio de programas de computador: não tem equivalente natural na realidade (GARRINI, 2007, p. 07).

O corpo mídia é o corpo idealizado, mitificado, digitalizado, este corpo não pertence ao real, se encontra apenas no mundo digital, pertence ao irreal, é retocado para agradar e oprimir o corpo feminino possível ou mais comum. Aquele que tem curvas, gorduras extras, celulite, marcas de cirurgias, rugas de expressão e que se encontra retraído diante dessa idealização veiculada no mundo virtual e na sociedade pós-moderna. O corpo mídia¹ absorveu o conceito de beleza do Renascimento, quando o corpo foi mitificado e retratado de forma perfeita, ou seja, tais conceitos em relação à estética deste corpo foram absorvidos para que hoje a mídia impusesse estes padrões de beleza que vêm sendo cultuados desde então.

Corpo real x Corpo virtual: Imagens do Corpo feminino

A dualidade entre corpo real e virtual pode ser associada à conversão semiótica presente na Obra *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*, escrita pelo professor João de Jesus Pais Loureiro, na qual ele aborda a questão de mudança de função e significação cultural, seja de um termo ou conceito. Ou seja, a dualidade

1 Anotações em aula do professor Paes Loureiro.

entre o real e virtual passa por este processo de conversão, pois, o virtual é o real no meio que estão inseridos coexistem no mesmo espaço de significações.

A imagem do corpo feminino, desde a antiguidade, é retratada em esculturas, pinturas e, atualmente, em fotos online ou impressas. O aumento das mídias sociais e a massificação dos meios de comunicação *online* nos mostram a virtualização da imagem do corpo feminino, ou seja, um corpo que existe apenas no mundo *online*. Segundo Danilo Almeida “os corpos que não são produzidos pelos meios tecnológicos ficam de fora, por que não combinam com a imagem irreal projetada pelos meios de comunicação”(ALMEIDA, 2002, p.232). Os corpos virtuais tentam se ajustar à irreabilidade do meio em que estão inseridos, enquanto o corpo real sofre, diariamente, o estigma de não alcançar o corpo do meio digital. Almeida, afirma que “o corpo virtual é concebido segundo a imagem dos variados modelos de produção capitalista, a serviço de interesses dos meios de produção e não aos interesses coletivos”(ALMEIDA, 2002, p.232).

E quais as consequências do irreal? Do virtual? As consequências para essa imagem do corpo feminino são: corpos que não se reconhecem diariamente, que enfrentam problemas alimentares, gerando uma sociedade doente por busca de aceitação, mulheres que não se enxergam belas, acreditam que a imagem que prevalece do corpo perfeito é maior que a imagem vista todos os dias, diante do espelho, o que causa, naturalmente, baixa autoestima e afasta, cada vez mais, o corpo real de conquistar um espaço frente ao corpo virtualizado e glorificado em meio digital.

O tema, estudo do corpo, surgiu a partir das vivências da mestranda como fotógrafa e professora de circo, cuja motivação principal é a de entender a relação do corpo virtual e real, em mulheres circenses e não circenses é demonstrar quais as diferentes percepções que elas têm sobre seu corpo, quais as diferenças entre corpos que são mais exibidos, como no caso das circenses e corpos femininos das que não são circenses que se expõem de outras maneiras na sociedade. Pois, conforme Arnaldo Antunes, “todo corpo tem alguém como recheio”, naturalmente, revestido de aparência, a qual chama atenção de olhares elogiosos ou acusatórios o que vale ressaltar, além da aparência, é o recheio, ou seja, o que a pessoa tem em si como subjetividade e outras qualidades humanas.

Para a escrita deste texto, no primeiro momento, foi feito sintético panorama sobre a evolução do corpo em diversas fases da humanidade; no segundo momento, ocorreram entrevistas e ensaios fotográficos, com quatro mulheres, duas circenses e duas não, para que se estabelecesse a diferença entre a percepção real e a virtual dos seus corpos, seja nas atividades exercidas, seja nas mídias sociais nas quais vinculam suas imagens, além das fotos tiradas por mim, para revelar o corpo mais aproximado do real, as inquietações e aflições que esta mulher sofre por ter o corpo meio fora dos modelos.

A partir desse primeiro contato, as participantes enviaram um relato sobre como foi à experiência diante de um ensaio nu. Em alguns momentos do texto, essas narrativas se interligam, por uma mesma fala. Vontade de mostrar um corpo mais bonito e voluptuoso nas fotos do que realmente ele aparentava ser. Outra preocupação evidente foram os preconceitos e estigmas que viriam com a exposição dessas fotos, já na fala das circenses a preocupação com o público era tida somente na parte estética se alguma celulite estava aparecendo, se o ângulo utilizado estava emagrecendo e favorecendo os pontos mais bonitos do corpo.

Como observado na fala da primeira participante, a professora de Educação Física Diana Soares² “O ensaio me fez enxergar uma mulher bonita, forte, poderosa, porém, durante todo o ensaio o que me cercou foram os julgamentos que os outros teriam em relação ao meu corpo, o que pensariam destas fotos, já que trabalho diretamente com crianças.³



Figura 5. Diana
Fonte: Heloá Rodrigues



Figura 6. Diana
Fonte: Heloá Rodrigues

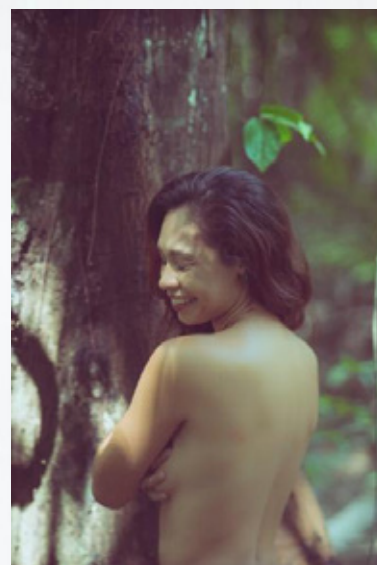


Figura 7. Diana
Fonte: Heloá Rodrigues

Saindo do ensaio fotográfico, após ver o resultado, percebi que a percepção sobre o próprio corpo, tinha mudado como, ela relata:

Quando vi o resultado, não acreditei que aquele corpo exposto na câmera era meu, minha percepção sob meu corpo é de um corpo magro, não muito sarado, que não se encaixa nos padrões, e com essas fotos eu me libertei, vi que realmente sou poderosa e que meu corpo também é.

2 Bacharel em Educação Física (FAMAZ). Professora de natação.

3 Entrevista realizada no dia 14 de Setembro de 2018.

Já na fala de Carol Castelo⁴, professora de Educação Física, Bailarina e que já havia participado de outros ensaios fotográficos, percebe-se a emoção e satisfação de fazer parte de um projeto, em que a memória da fotógrafa e toda a sua direção ajudam a entender o seu processo de construção das fotos e a própria participante a enxergar o corpo real, sem ter medo de mostrá-lo:

Participar deste projeto como atuante foi algo inédito para mim (..) a concepção estética e conceitual deste trabalho me acionou novas experiências artísticas(..)O processo de fabulação das fotos foram dirigidas pela fotógrafa Heloá Rodrigues, as poses, as expressões faciais, as sensações e intenções de cada estado de corpo diferiam de paisagem para paisagem⁵.



Figura 8. Carol
Fonte: Heloá Rodrigues

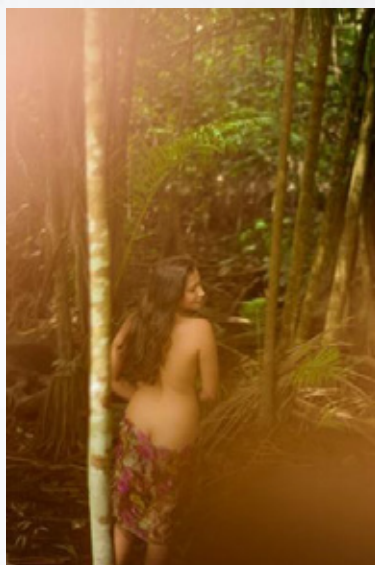


Figura 9. Carol
Fonte: Heloá Rodrigues

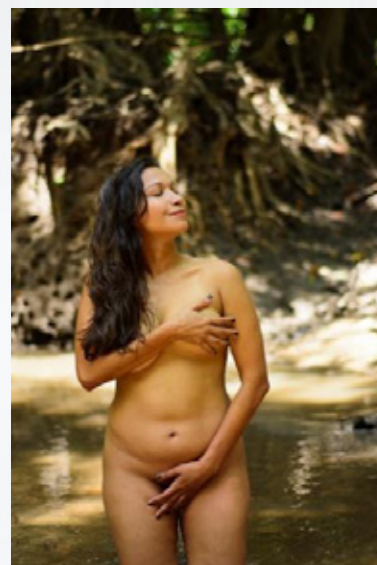


Figura 10. Carol
Fonte: Heloá Rodrigues

Carol Castelo se surpreendeu com os resultados do ensaio, disse ter sido uma experiência de conexão com seu corpo e a natureza.

Este foi o primeiro trabalho artístico que vivenciei o nu, o despir-se imerso na vegetação foi uma experiência de conexão com a natureza e com a própria natureza do meu corpo, pois ao me fotografar a diretora/fotógrafa partilhava de imediato o registro, assim, eu via meu corpo a partir dos olhos do outro, suas dobras, curvas, músculos e pele, misturados com as múltiplas texturas do local. Então meu corpo-mutante virou uma pele-folha, pele-água, pele-mangue, pele-terra e pele-sol, como um camaleão que se molda conforme o ambiente.

4 Professora Substituta da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, Doutoranda em Artes (UFPa), mestra em Artes pelo Programa de Pós- Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (2015-2017), graduada em Psicologia pela Universidade do Pará (UFPa - 2013) e em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (Uepa - 2010).

5 Entrevista realizada no dia 21 de Setembro de 2018.

Virginia Abastos⁶, diferentemente das outras participantes, está familiarizada com o nu, o trabalho com o corpo, em sua fala pude perceber a autonomia que a circense tem sobre seu corpo e como ela buscou métodos de treinamento que a deixassem com a forma que ela desejava que se sentisse mais mulher:

O fato de trabalhar com o corpo ajuda não somente há nível circense, essa consciência corporal me ajuda na hora de estar na frente das lentes, mas não somente essa consciência corporal. Tenho um histórico de trabalho com o corpo e uma relação de amor e ódio com este corpo que possuo⁷.

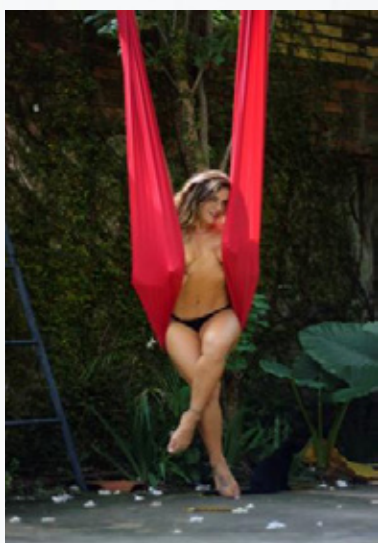


Figura 11. Virginia
Fonte: Heloá Rodrigues



Figura 12. Virginia
Fonte: Heloá Rodrigues



Figura 13. Virginia
Fonte: Heloá Rodrigues

No decorrer do processo das fotos Virginia foi à mulher-artista-circense-desportiva mais desinibida, por conta de já ter feito outros trabalhos nus e se sentir confortável diante das câmeras. Para ela, as lentes revelam o corpo-acrobático, o corpo circense que a acompanha, como ela diz:

Junto com todo esse trabalho circense há histórico de uma esportista, bailarina, viajante e me permite esta diante das lentes de outra forma, uma forma gostosa de estar diante das lentes, após essa maturidade, eu tenho uma relação melhor com o meu corpo, eu sinto prazer de estar na frente das lentes, eu tenho uma relação de bem-estar pessoal diante das fotos, se tornaram profissões na minha vida, eu trabalho com muita alegria, principalmente hoje na fotografia.

6 Mestre em artes pela UFPA com a dissertação Retrato de Picadeiros: memórias do circo na Amazônia paraense. Lic. em Pedagogia pela UVA. Técnica em Musculação, Ginástica e Personal Trainer pelo Symão Gym/ Casa d' Italia (Argentina); Coordenadora do Centro de Treinamento Vida de Circo e do Seminário de Pesquisa em Artes Circenses (virabasto@hotmail.com)

7 Entrevista realizada no dia 7 de Dezembro de 2018.

Heloá Rodrigues⁸ Professora de Educação Física e Professora de Circo/ Circense, diz que:

O procedimento de me inserir, autorretratada, nesta pesquisa, me fez enxergar como mulher diferente do primeiro ensaio nu que fiz aos 19 anos. Hoje, não tenho o corpo magro e esquelético de anos atrás. Minha principal preocupação neste ensaio foi em relação às celulites e espinhas que possuo no rosto, mas principalmente trabalhar a aceitação desse corpo com quilogramas a mais e que ainda sim é um corpo. Um corpo valorizado por ângulos e técnicas fotografias, e que expos seu recheio e personalidade neste ensaio fotográfico.⁹



Figura 14. Heloá
Fonte: Heloá Rodrigues

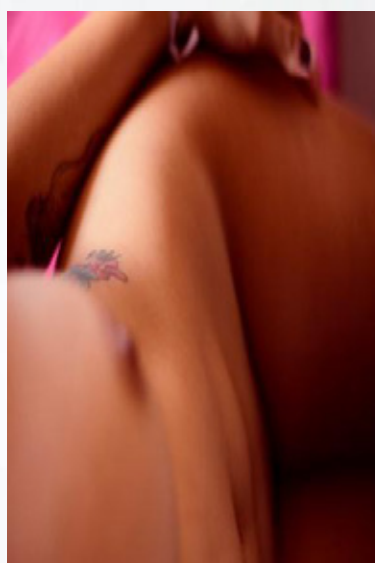


Figura 15. Heloá
Fonte: Heloá Rodrigues



Figura 16. Heloá
Fonte: Heloá Rodrigues

As narrativas das quatro entrevistas-fotografadas revelam que mulheres, mesmo sendo artistas, circenses, professoras, ainda sim, vivem a insegurança de não estar nos padrões impostos pela sociedade e pela mídia. Os pudores em relação ao pensamento externo, a crítica às celulites, às olheiras presentes na fala de todas. No entanto, diante da lente fotográfica, elas se perceberam e se aceitaram como são realmente. Neste ensaio fotográfico, o corpo foi retratado por mim e por elas, um trabalho em conjunto que resultou na aceitação do corpo real. As diferentes posturas adotadas pelas quatro participantes são perceptíveis, o trabalho com o corpo, o fazer artístico, o estar em contato com o público diretamente, a profissão de cada uma foram responsáveis pela desenvoltura em frente às câmeras de forma diferente.

8 Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGATES-UFPB). Graduada em Licenciatura em Educação Física (UEPA). Professora de circo e de natação. Fotógrafa.

9 Entrevista realizada no dia 14 de Dezembro de 2018.

De maneira que as percepções sobre seus corpos foram satisfatórias, mesmo as que apresentavam baixa autoestima, no momento da captura das fotos, ao se verem retratadas, aceitaram seus contornos corporais e posturas dirigidas pela fotógrafa. De minha parte, como fotógrafa pesquisadora inserida como fotografada também, propus realizar uma poética entre corpos femininos circenses e não circenses. Interrompo o texto, retomando a provocativa epígrafe, que o corpo feminino ideal, embora busque recursos tecnológico-virtuais para retorques sabe que, na realidade, é o corpo real o que ela enxerga no espelho. Tal conflito de aceitação do próprio corpo talvez seja porque, conforme canção Sampa de Caetano Veloso e David Byrne, “É que Narciso acha feio o que não é espelho”.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, D. *Da imagem tecnológica do corpo às imagens poéticas dos corpos*. In: Lyra Bernadete-Garcia Wilson (Orgs). *Corpo e imagem*- São Paulo: Arte e Ciência, 2002.

BARBOSA, M. R; MENA MATOS, P; COSTA, M. E. *Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje*. *Psicologia & Sociedade*, v. 23, n. 1, p. 1-10, 2011.

GARRINI, S. P. F. *Do corpo desmedido ao corpo ultramedido*. Reflexões sobre o corpo feminino e suas significações na mídia impressa. In: Machado MB, Queiroz A, Araújo DC, organizadores. *História, memória e reflexões sobre a propaganda no Brasil*. Novo Hamburgo: Feevale; 2008.

LOUREIRO, J. de J. P. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Editora Cultural Brasil, 2019.

MARTINS, B.; ABASTOS, V. *O corpo sabe do que é capaz, o portador dele, nem sempre!* I congresso Nacional de Ermersiologia. 2017.

MARTINS, B. *O corpo tem alguém como recheio*. *Revista Ensaio Geral*, v. 1, n. 1, p.1-10, 2009.

VELOSO, C. *Sampa*. Intérprete: Caetano Veloso. *Circuladô Vivo*, 2006.



ILHA DO COMBU: ENTRE PRÁTICAS ARTÍSTICAS, A PAISAGEM COMO SUPORTE E OS SUJEITOS (AS) DA ARTE

Adriele Silva da Silva
Maurício Igor Neves Almeida de Almeida
Cláudia Leão

Latitude - 01° 27'21" e longitude - 48° 30'16" ou as distâncias entre Belém e o Combu a Ilha do Combu

A cidade de Belém é, atualmente, uma cidade com população de aproximadamente 1.452,275 de habitantes¹ segundo estimativa do IBGE em 2017. Possuindo uma área territorial de 190.451 km², das quais 64,65% em área insular e 35,35% em área continental, como podemos ver no mapa 1 e podemos sentir/acessar por quase todos os lados do município.

O mapa literalmente desenha que a região insular de Belém é composta por um agrupamento de ilhas ao Norte, outro ao Centro Leste, um no extremo Oeste e, finalmente, o agrupamento ao Sul.

Tendo esse preâmbulo vou começar aqui a apresentar a Ilha do Combu, a partir de seus aspectos históricos e geográficos. Essa será nossa morada ao longo dessa narrativa, pois tudo gira, chega ou sai de sua territorialidade lamacenta.

1 Estimativa do IBGE para o ano de 2017 no site <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/belem/panorama> acessado em 12 de dezembro de 2017.

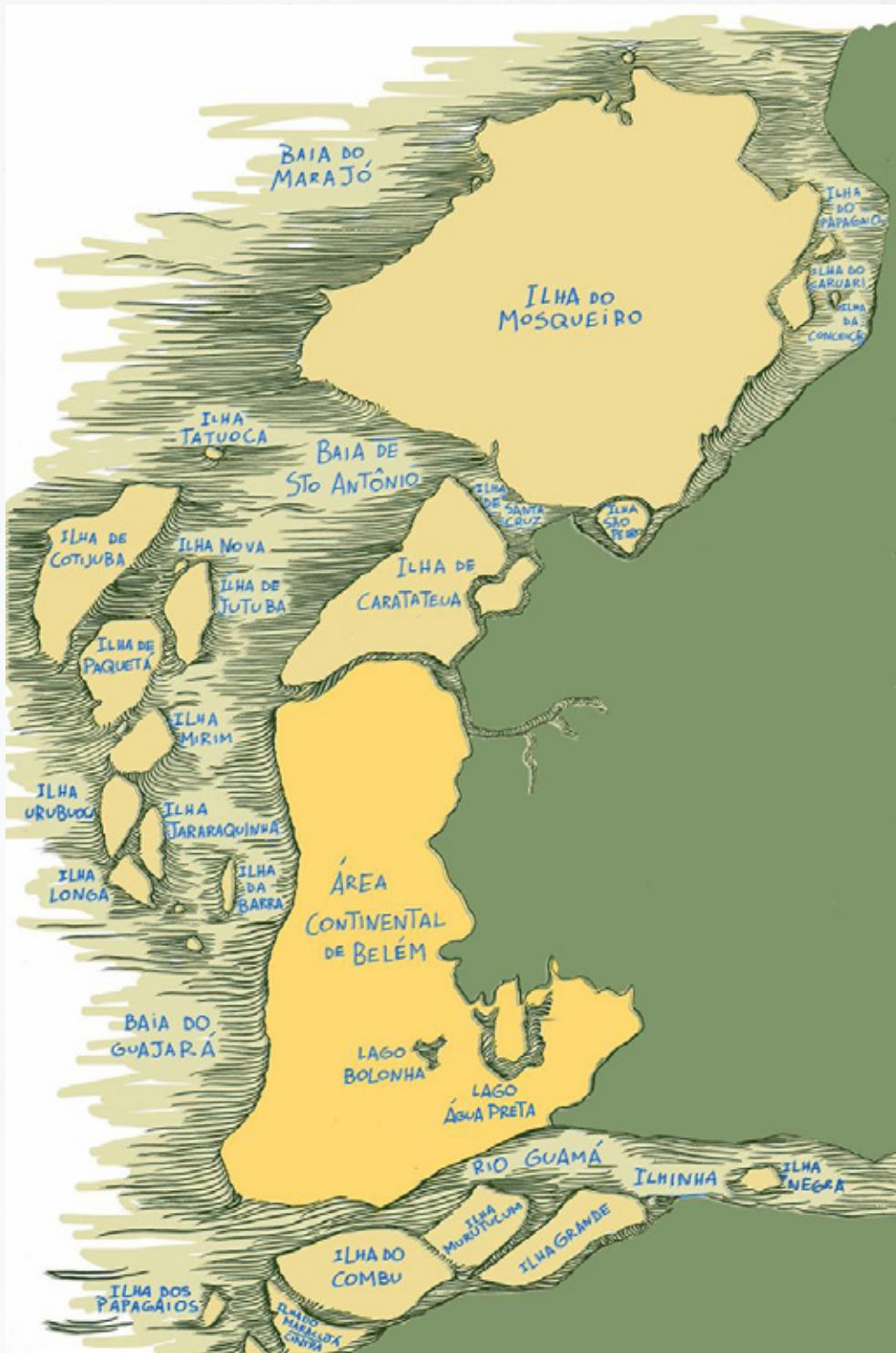


Figura 1. Mapa 1: Mapa da cidade de Belém.
Fonte: Ilustração de Nathália Queiróz

A Ilha do Combu fica localizada ao sul da cidade de Belém, em linha reta a uma distância de 1,5 km da área continental, para frente do Rio Guamá e ladeada pelos Rio São Benedito e Furo do Paciência, na desembocadura para a Baía do

Guajará. Essa ilha possui uma área territorial de 15.057,2 km² de solo de *várzea*² e é a quarta maior do Município de Belém. Porém, nem sempre foi assim. A Ilha do Combu foi incorporada ao município de fato na década de 1990. Os moradores e moradoras dizem que durante muito tempo tudo que se referia a ela era resolvido no Acará³, mais especificamente da região do Baixo Acará, que geograficamente é muito próxima, como podemos ver no mapa 2.

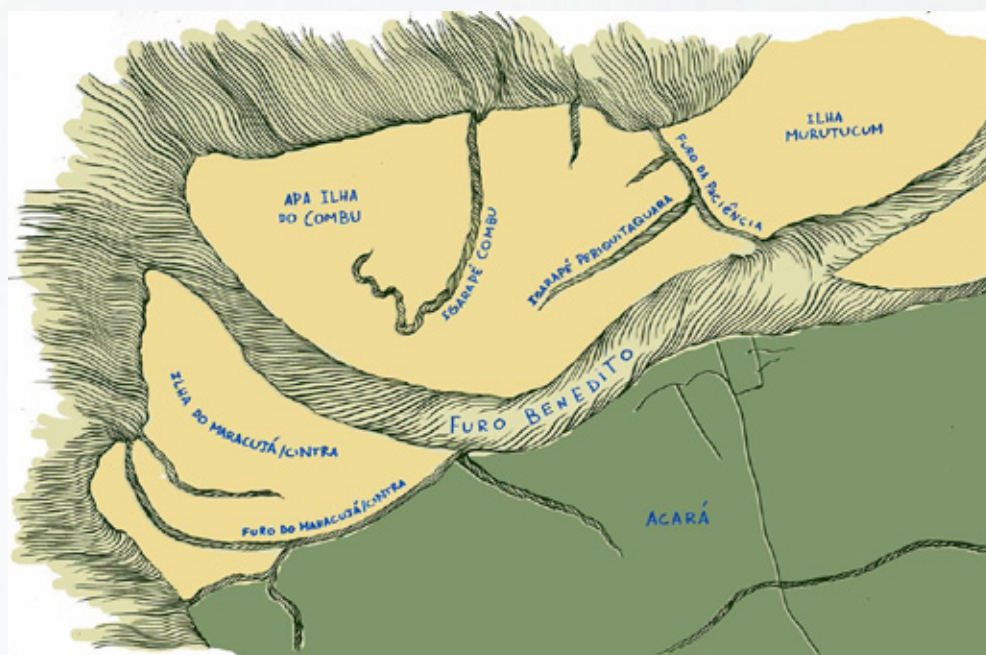


Figura 2. Mapa 2: proximidade entre as ilhas sul de Belém e o baixo acará.
Fonte: Ilustração de Nathália Queiróz

Em 13 de janeiro de 1993, quando entrou em vigor a Lei Municipal nº 7.603, que trata do Plano Diretor Urbano do Município de Belém (PDU), mostrando no Art. 152 § 2º que as ilhas e Belém, a exceção das ilhas de Mosqueiro e Caratateua, eram enquadradas como zona rural. Tanto nesse documento quanto em outros não há citação direta a ilha do Combu, mas aos arredores de Belém ou as ilhas de Belém⁴.

Em 05 de Janeiro de 1994 entra em vigor a Lei 7.682 que dispõe sobre regionalização administrativa do Município de Belém, como forma de delimitar os espaços territoriais em distritos administrativos, a fim de organizar um planejamento integrado em ações conjuntas para a execução de serviços públicos

2 Várzea é um tipo de solo naturalmente pantanoso, alagável.

3 João Marcelo Dergan (2006) possui uma ampla pesquisa sobre a constituição histórica da Ilha do Combu unindo tanto a fala de moradores quanto a sua análise documental.

4 Ver capítulo 3.3 da dissertação de mestrado de Ribeiro, Jocilete de Almeida. Área de proteção ambiental da Ilha do Combu, Belém/PA: desafios de implantação e de gestão de uma unidade de conservação (2010) sobre o Processo Histórico de Ocupação da Ilha do Combu.

de interesse comum de cada distrito. Essa legalização dos distritos inclui a região insular da cidade de Belém. Ao todo são estruturados, nessa ocasião, 8 (oito) Distritos Administrativos como podemos ver no Mapa 3.

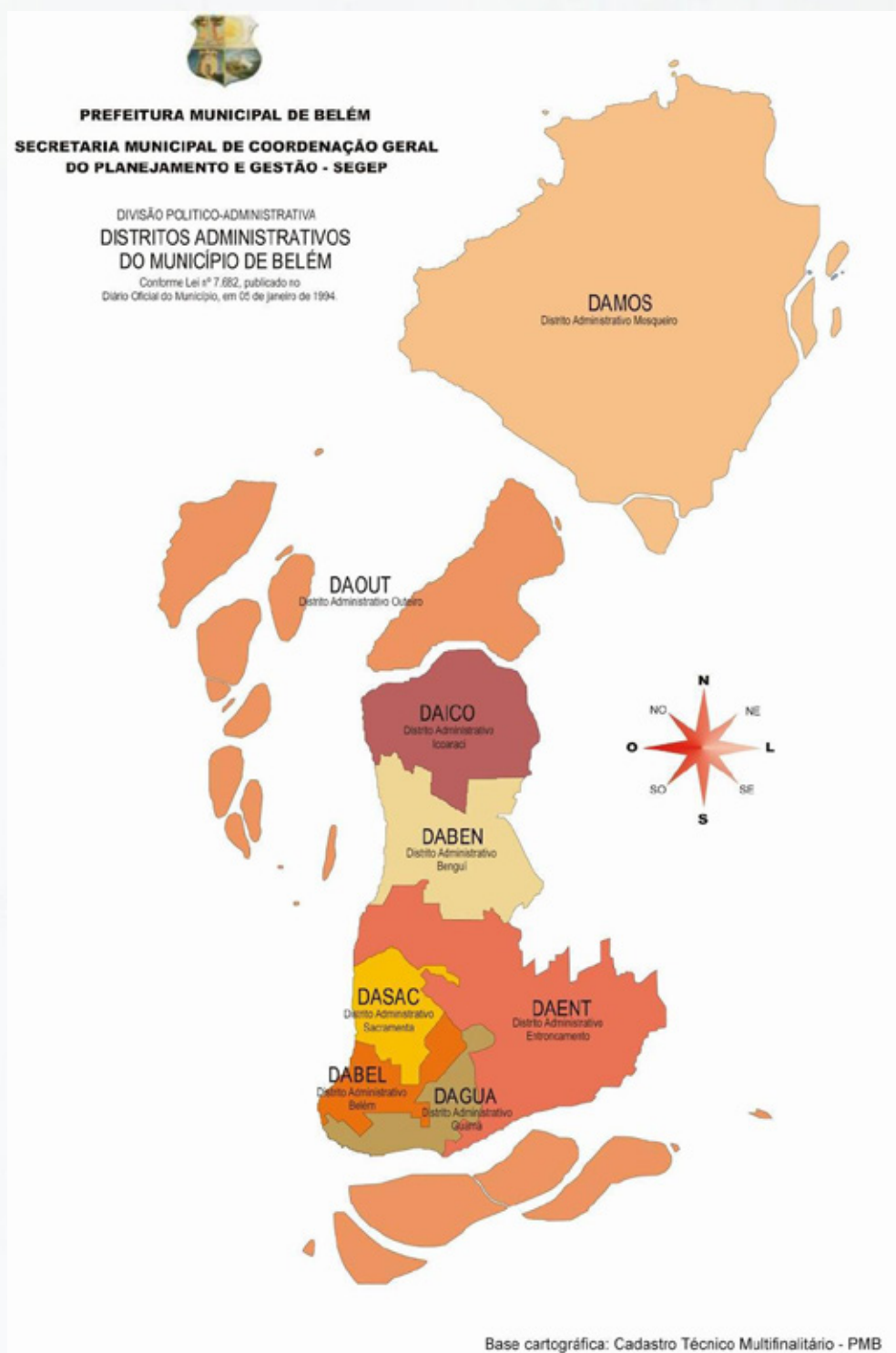


Figura 3. Mapa 3: Mapa da divisão político-administrativa do município de Belém. Fonte: município de Belém

As comunidades, desde o ano de 1996, organizaram encontros e articularam com a Universidade Federal do Pará, nesse momento as lideranças comunitárias efetivaram a doação de parte do terreno da família Quaresma para construção da Escola do Igarapé Combu e do Posto de Saúde. A diretora da Faculdade de Medicina da UFPA, Tânia Costa, afirma que “Primeiro, começamos os atendimentos aos ribeirinhos e fomos ampliando. Começamos com um prédio pequeno”⁵. Em consequência desse movimento comunitário no ano de 1999 é inaugurada a primeira e única Unidade de Saúde Básica do Combu (USB Combu) que atualmente atende oficialmente a uma média de 2 mil pessoas das ilhas do Combu, Murucutum, Grande e dos Papagaios. Ao contrário do que escreve a Assessoria de Comunicação (ASCOM) da administração municipal, sob o comando de Zenaldo Coutinho, a USB Combu foi uma demanda das comunidades para a administração pública.

Em 13 de novembro de 1997 é criada a Lei Estadual nº 6.083 que eleva esse território para a categoria de Área de Proteção Ambiental (APA Combu) a fim de proteger e restaurar a diversidade biológica, os recursos genéticos, as espécies ameaçadas de extinção, bem como a promover o desenvolvimento sustentável, através do ordenamento dos recursos naturais e da melhoria da qualidade de vida da comunidade local. (Instituto de Desenvolvimento Florestal e da Biodiversidade do Estado do Pará – Ideflor-bio, acessado em 13/07/2018)

De modo geral, a criação da APA Combu sofre críticas de um lado por não deixar claro aos moradores a necessidade de sua criação, pois para eles, segundo a pesquisadora do Núcleo de Meio Ambiente da Universidade Federal do Pará, Jocilete de Almeida Ribeiro (2010,148), “A criação da APA não teve muito significado para o cotidiano da sua população porque nenhuma mudança foi percebida desde a sua criação.” E, por outro lado, também é criticada por não ter sido uma demanda da comunidade a sua criação, fato que dificulta a exploração dos recursos naturais da Ilha do Combu por seus próprios moradores, uma vez que cria uma burocratização de processos que apenas os moradores mais insistentes conseguem superar, porque seus negócios aliam o manejo dos recursos naturais e a exploração turística.

Paisagem e alterações: experiências no Combu

No que tange às discussões relacionadas à paisagem, é sempre importante evidenciar os sujeitos dos discursos impregnados. É necessário situar qual o significado de paisagem estabelecido e quem está fazendo tal juízo de valor.

Assim sendo, vale destacar que desde a chegada dos europeus à Amazônia, nas primeiras descrições deste lugar, até então desconhecido pelo mundo

5 COSTA, Tânia. Entrevista de Dedé Mesquita. Data da Entrevista: 26/09/2017. Belém. SEMEC. Ilha do Combu. Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/semec/site/?p=130> Acessado em: 12/07/2018.

eurocêntrico, já tratavam de exotificá-lo. Como se pode perceber a partir de investigações históricas de Lucinda Saragoça:

Como parece demonstrado, logo nos primeiros passos em direção à Amazônia, fizeram-se registros muito importantes para o conhecimento da nova conquista. À medida que ela foi avançando, cresceu a curiosidade dos desbravadores perante uma paisagem exótica, nunca antes imaginada. Missionários, colonos e soldados registraram aquilo que viam, contribuindo assim, para o aparecimento de uma literatura que, não sendo erudita, nem por isso deixa de ter valor para o conhecimento dessa imensa parcela do Novo Mundo (SARAGOÇA, 2000, p. 18).

Dessa maneira, como uma dentre tantas consequências da colonização na região é que se constrói essa ideia da Amazônia e seus habitantes como figuras exóticas, passíveis a ficarem submissos em uma relação de poder na qual ficam expostos a alguém que os define como paisagem. Este pensamento que leva muitos fotógrafos e artistas a impor sua cultura perante essas pessoas que são “vendidas” enquanto um produto exótico.

Neste contexto, como forma de pensar como os habitantes da Região Amazônica estão inseridos neste cenário, conversamos com alguns moradores da Ilha do Combu que participaram do projeto *Street River*.

O projeto *Street River* intenta ser a primeira galeria de arte fluvial dentro da Amazônia, em que, a céu aberto, se veja as obras criadas pelos artistas: grafites nas casas da Ilha do Combu.

Segundo informações disponíveis online⁶, o projeto foi idealizado por Sebá Tapajós, artista do estado do Pará, e contou com participações de dez outros artistas de outras localidades, como São Paulo e Ceará. O projeto teve iniciativa de Sebá que, de maneira independente, iniciou os grafites nas casas na Ilha. A partir de 2015, então, surge o *Street River*, o qual leva a cultura urbana para dentro da ilha e, hoje, já são dezenas de casas que foram pintadas a partir do projeto.

A fim de um maior esclarecimento acerca da localidade de realização da pesquisa, apoiamo-nos em Dergan (2006, p.15) o qual afirma que “a ilha é entrecortada por vários igarapés, sendo os igarapés Combu e Piriquitaquara os de maior densidade populacional. O igarapé Combu tem sua foz no rio Guamá e o Piriquitaquara está à margem do Furo da Paciência”. Do meu ponto de vista alguns nomes dados a esses cursos de água são curiosos pela construção de suas palavras ou pelo seu significado. Vou destacar aqui a palavra Furo. Se pesquisarmos em dicionários é comum aparecer como nome masculino que é sinônimo de buraco, orifício, abertura. Em alguns usos coloquiais encontramos como sinônimo de esvaziamento, de novidade, de tempo

6 Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/street-river>>. Acesso em: 24 de maio de 2019.

livre. Mas aqui, na Amazônia, é comum ouvir nas regiões que possuem um grande uso de suas vias aquáticas, como a Ilha do Combu, a palavra Furo como significado de uma passagem entre dois rios que geralmente são margeadas por duas extensões de terra. Assim sendo, fomos ao encontro dos moradores do Furo da Paciência, cujas casas foram pintadas a partir do projeto *Street River*⁷.

Para chegar ao Combu, faz-se necessário deslocamento para um dos portos, os quais os mais conhecidos são da Praça Princesa Isabel e o Porto da Palha, para então se fazer a travessia pelo Rio Guamá. Em contato com um rapaz que faz transportes de barco na ilha, durante o trajeto, disse que ele quem levou os organizadores do projeto em muitas casas da comunidade. Assim, conversamos com seis famílias da ilha, sendo que mais de uma casa de cada família foi pintada. Dessa forma, houve um total de nove casas do Furo da Paciência que foram participantes do projeto.

Dentre as principais percepções a partir destes encontros, foi possível perceber que houve mudanças nos olhares direcionados às casas após as pinturas. Agora elas são adjetivadas como bonitas e como arte. Apesar de não terem familiaridade com o mundo formal das artes, como visita em espaços culturais ou galerias. Em visita à casa de Suely e Dona Adalgisa – conhecida por todos como Dona Dina – explanaram que toda a família havia gostado da pintura e que estavam muito felizes com o resultado. Alguns pontos, contudo, me chamaram atenção. A comunicação entre os propositores do projeto e os moradores mostrou-se com alguns entraves, como, por exemplo, visto na afirmação das moradoras que ficaram surpresas ao ver que suas casas estavam na rede social *instagram*, pois não haviam sido avisadas.

Amamos! Nossa, a gente amou. Desde quando ele começou. Até pedi pra ele fazer uma ali na frente da minha casa porque achei tão lindo esse aqui. Todo mundo, até nossa família. Porque postaram, eu nem sabia que tava no *instagram* nossa casa, toda nossa família comentou e achou lindo, achou maravilhoso (SUELY E DONA ADALGISA, 2018, comunicação pessoal).

Porque não houve essa comunicação previamente? Outro ponto a ser destacado foi em relação ao provável envolvimento financeiro decorrente do projeto, pois ficou uma informação confusa acerca dos valores, como e por quem seriam repassados. Como gostaram do resultado final da pintura, não foi uma questão levada adiante.

De início, quando o Sebá veio falar com eles, antes de pintar, acho que um ou três meses antes da pintura, antes do projeto, eles comentaram, porque com

7 As conversas com os moradores foram realizadas em 25 de novembro de 2018.

o Sebá vieram outros rapazes que eu não conheço, e comentaram sobre isso, que teria um valor que ia ser dado ao dono da casa, mas até aqui a gente não recebeu nada. Mas a gente gostou mesmo da pintura. [...] Eu acho que não foi ele, o Sebá, porque no dia que veio acho que vieram umas 5 ou 7 pessoas com ele, e comentaram sobre os valores, não só aqui como com outros moradores. Mas a gente tá tranquilo (SUELY E DONA ADALGISA, 2018, comunicação pessoal).

Na fala de alguns dos moradores, que ficam no aguardo de outras visitas após a realização do *Street River*, é perceptível um olhar carinhoso e saudoso para Sebá e para o projeto. Antes de feitas as pinturas, Sebá frequentava durante um tempo as casas pretendidas e interagia com as pessoas, conversava, e assim foi se criando uma espécie de vínculo. Diante disso, em um projeto que visa interferir na visualidade, nos lares e no dia a dia da localidade, a comunicação com os moradores não deveria ser um dos elementos prioritários a ser elencados?

Apesar deste vínculo inicial, a escolha dos desenhos e pinturas, no entanto, não foi feita a partir de trocas entre os proponentes do projeto e os moradores. Em algumas conversas, nos foi dito que perguntaram se havia algum tipo de preferência; em outras, contudo, as escolhas foram totalmente feitas pelos artistas participantes. O que é confirmado em entrevista de Sebá Tapajós ao portal G1⁸, em 2016, quando acerca do projeto esclarece que “para fazer um grafite na casa de um ribeirinho eu demoro em média umas 8 horas. Vou 7h da manhã e encerro por volta de 16h, 18h no máximo. E não aceito pitaco: tem que gostar do meu trabalho”. Segundo Rita, em mais uma comunicação que não foi bem-sucedida, inicialmente foi acordado que mostrariam algumas opções de possíveis desenhos e pinturas para que os residentes olhassem e participassem da escolha, o que não se concretizou. “No começo ele falou que vinha trazer tipo uns quadros de amostra, só que não foi. Ele falou, mas não foi feito. A pintura ele foi fazendo” (RITA, comunicação pessoal, 2018).

Tal acontecimento também é presente na fala de Dona Margarida:

Ele veio passear aqui e se deu muito com nós, gostou daqui do lugar. E perguntou: Dona Madalena, a senhora se importa de eu passar uma tinta aqui na sua casa? Eu disse: ô rapaz, se tu pintar ela pra mim eu vou ficar é alegre. Aí quando foi um dia ele trouxe um rapaz. [...] Eu não sabia como ia ficar, como é que ele ia fazer. Ele só pediu aqui pra ver se eu deixava ele fazer. Aí eu disse que deixava, e ele fez (DONA MARGARIDA, comunicação pessoal, 2018).

Como já mencionado, durante o processo de articulação e execução do projeto poderia ter havido um cuidado maior na relação e comunicação com os

8 Notícia completa em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/01/grafiteiro-transforma-casas-de-ribeirinhos-em-obras-de-arte.html>. Acesso em 22 de maio de 2019.

moradores. E quanto ao pós-projeto, será que foram vistas as consequências que poderiam ocorrer advindas dele?

A casa de seu Éder (figura 1) é uma das que mais chamam atenção visualmente, pois foi estampado o rosto de um indígena. Seu Éder me disse que já haviam acertado a participação no projeto, mas que ainda não haviam definido a data. Certo dia, saiu para jogar bola e, quando retornou, o próprio Sebá Tapajós já estava lá desenhando o rosto, o qual ele não sabe de quem se trata. A paisagem ali foi modificada não apenas no sentido material da casa pintada, mas em como os visitantes e turistas passaram a se relacionar com o rio, com as casas e com os moradores. Segundo seu Éder, o fluxo de pessoas que agora passam, olham e fotografam a casa aumentou. A frequência desse acontecimento passou a gerar incômodos, pois quase todos os dias visitantes fotografam e filmam o local e, algumas vezes, sem falar nada, ignorando a presença das pessoas que ali residem.

Aí o cara chega na lancha, ninguém nem fala nem bom dia, nem licença, nem nada. Aí isso que me incomoda, porque vem tirar foto da minha casa e não pede nem licença, não fala nem comigo. Aí teve um tempo que até cobri ele aí [o índio] coloquei um *encerado* grande aí na frente. Porque eu tava aqui aí o rapaz chegou com a voadeira cheia e aí bateram foto, filmaram, pintaram o caramba aí. Depois foram embora, não falaram obrigado, nem licença, nem nada (SEU ÉDER, comunicação pessoal, 2018).



Figura 4: Casa de Seu Éder pintada a partir do projeto *Street River*. 2018.
Fonte: Mauricio Igor

Quando se fala em paisagem da Região Amazônica, é comum se ter uma visão romântica, apenas contemplativa – muito representada nas literaturas, romances e pinturas. Todavia, este olhar não abrange toda a gama de possibilidades que circundam a localidade.

Flávio Leonel Abreu da Silveira (2017), em palestra realizada na Pós-Graduação da Universidade Federal do Acre, defende a ideia não de paisagem, mas de paisagens, devido a toda pluralidade que cerca o termo. Isso porque a paisagem também permeia o campo da cultura, ou seja, há a presença humana enquanto relação social. Assim, origina-se desta cultura o fenômeno do ser, um ser que não somente representa a paisagem, mas que é a própria paisagem. Os corpos são paisagens.

É sob estes aspectos que o projeto *Street River* não altera apenas a visualidade do Combu, altera-se a paisagem humana, o ambiente, as vidas que ali residem, como percebido nas falas dos moradores. Neste sentido seria prudente pensar sobre quais relações são estabelecidas e quais são os sujeitos desse lugar ou dessa paisagem na Ilha do Combu?

Sujeito e Objeto da paisagem, arte e ética no uso das imagens

Nas relações estabelecidas entre os/as sujeitos/as da arte, ou seja, entre artistas e seus interlocutores, há algumas possibilidades que podemos pensar sobre que base este projeto está sendo realizado. A primeiro e mais comum no mundo da arte, é calcado a partir de quando o/a artista criam, por meio de histórias em apropriações poéticas, sem citar imediatamente qual foi a base desse processo artístico, ainda que ela, a “poética”, esteja constituída a partir de uma história específica em cima de um povo, ou pessoa. Essa prática vem sendo reconhecida como apropriações, mas o sistema da arte não percebe e nem registra como, uma vez que é entendido como poética, ou uma ressignificação, neste sentido as práticas artísticas são reconhecidas e mantidas porque elas contam uma história a partir do ponto de vista e o do universo e da vida do/a artista, sendo o sujeito e objetificando o outro.

Outros processos e trabalhos são constituídos a partir de relações estabelecidas, como são os chamados de arte ou estética relacional em que há necessidade de interlocução, ou como o nome diz, uma relação que motiva realizar trabalhos comuns. Neste sentido, o vínculo entre o/a artistas e as outras pessoas é composto pelas relações de intimidade e tempo que basea do trabalho de ambos, segundo o crítico francês, Nicola Bourriaud (2009) é a prática que esgaça relações entre arte e vida entre público e artistas atualizando códigos e entendimentos, que passam constituída de maneira colaborativa compartilhada em que são estabelecidas ações de interesses sociais e muitas das vezes realizadas extra-institucionalmente e muito mais questões são acionadas, por exemplo, são trabalho realizados entre, duas ou mais partes, em condições estabelecidas anteriormente, além de uma ética relacional.

Outro modo de pensar trabalho juntos e também de maneira colaborativas são ações Arte Política, Arte e Resistência, ou arte engajada em que muitas vezes o artista passa a ser um articulador e não o criador do trabalho, essa articulação é acionada por meio de ações algumas em tecnologias em mídias diversas encadeadas de maneira coletiva e em rede. Como uma causa a partir de lutas por territórios e direitos de existências os trabalhos realizados tem uma interação entre todos os envolvidos de maneira integral pelo artista ou concentrada no artista e sua “poética”.

Seria possível pensar quais relações são estabelecidas nas ações do trabalho articulado pelo artista Sebá Tapajós na criação da, segundo ele, “primeira Galeria de Arte Fluvial do país”? Quais relações são estabelecidas quando se transfere a *street arte* do suporte de muros em lugares abandonados em núcleo urbanos de Belém para casa habitadas com pessoas vivendo nos furo e igarapés na Ilha do Combu? Quais são as falas ouvidas, as pessoas da ilha têm nome, cor, lugar e quem fala por quem? O projeto prevê que artistas da *street art* cheguem até a ilha e ali faça suas pinturas e depois do período de que dura por volta de três dias de intenso trabalho, elas vão embora, mas o que ficou? Além das pinturas feitas por artistas fica a exibição contínua e ininterrupta sem qualquer ingerência sobre elas a não ser as estabelecidas nos contratos pelos passeios realizados na ilha com exaustivas visitas realizadas como expedições em que há cobrança sobre o tempo de permanência na ilha. O “empréstimo” de suas casas de madeira para serem suporte das pinturas concede a elas uma “autorização” prévia que eles também podem serão fotografadas e suas vidas, pontes e beiradas podem ser invadidas sem permissão e suas imagens e serão expostas em lugares que talvez nem tenham ideia de onde.

O mundo imagem da paisagem amazônica é violento e silencioso. Somente os que podem falar para dizer o que é, mesmo não tocando nas relações de poder estabelecidas na prática da apropriação e de deslocamentos dos sujeitos desautorizados reafirmando o invisibilidade dos ribeirinhos como parte do suporte de uma pintura que pouco dialoga com o lugar, mas que fazem parte da imagem consumida e praticada pelos expedicionários-visitantes que invadem de algum modo as pontes e as casas para sacar uma imagem que reafirma o exótico e o silêncio corroborando impositivamente

O vínculo social que poderia ser estabelecido tornar-se um produto do marketing da arte como via, e que se estanca entre uma edição e outra. Segundo uma moradora em uma publicação em uma rede social, ela relata sobre uma urgência em repensar essa conduta, questionando, talvez, práticas artísticas que corroboram na manutenção de apenas um discurso, o daquele que articula a partir das relações de poder já estabelecidas.

Neste sentido indagar de maneira crítica sobre as estratégias e modo de operações na concepção da paisagem amazônica, sendo essa a única parte de uma

história que conhecemos a partir da difusão de um padrão de imagem mantidos em práticas unilaterais, seja uma responsabilidade nossa - artistas, professores de arte, artistas, articuladores - pois nos quase dois séculos de histórias da fotografia a prática de abordagem e de uso da imagem precisa ser questionada, e precisa falar sobre quais acordos são feitos pelo uso de imagens, uma vez que estas de alguma maneira sempre beneficiam o fotógrafo ou artista. A história da imagem da Amazônia não é cristalizada, ela precisa de muitas fissuras. E cabe a nós fazê-las.

Referências Bibliográficas

BORRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

DERGAN, JMB. *História, memória e natureza: as comunidades da ilha do Combu-Belém-PA*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - Universidade Federal do Pará, Belém.

RIBEIRO, J. A. *Área de Proteção Ambiental da Ilha do Combu, Belém/PA: desafios de implantação e de gestão de uma Unidade de Conservação*. 155f. Dissertação de Mestrado em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia. Programa de Pós-Graduação em Gestão de Recursos Naturais e Desenvolvimento Local na Amazônia. Núcleo de Meio Ambiente. Universidade Federal do Pará. Belém, 2010.

SARAGOÇA, L. *Da Feliz Lusitânia aos confins da Amazônia (1615-62)*. Santarém: Cosmos, 2000.

VILAS BOAS, A. G. *A(r)tivismo: Arte + Política + Ativismo = Sistemas Síbridos em Ação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais. Universidade do Estado de São Paulo. 2015.

UFAC, CEPRODOC. *Reflexões sobre a antropologia das paisagens por Flávio Leonel Abreu da Silveira*. 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=mzSu8D9dKmg> >. Acesso em: 03 de novembro de 2018.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: _____ (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

VICH, Victor; ZAVALA, Virginia. *Oralidad y poder: Herramientas metodológicas*. Bogotá. Norma. 2004.



SOBRE AS ORGANIZADORAS

Cláudia Leão

Fotógrafa, professora dos cursos de Artes Visuais-FAV/PARFOR-AV-PPGARTES/UFPA. Pós-Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Pará. Estudou as imagens, vínculos e pertencimentos, saudade, corpo, pele, arte e política nas Amazônia Paraenses. Atualmente tenta viver entre Belém e a correnteza dos rios. Coordena o grupo de pesquisa Lab AMPE, a Sala AL Táta Kinamboji de Ensino, Arte e Cultura Afro-Amazônica e co-coordena o grupo de Estudos Antirracistas e Antissexista Zélia Amador. Colabora e articula projetos artísticos com movimentos independentes e de autonomia dos povos da região Amazônica.

Maria dos Remédios de Brito

Possui graduação em Pedagogia e em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Especialização em Educação e Problemas Regionais pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestrado e doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), Pós-doutora em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é professora associada da Universidade Federal do Pará. É professora colaboradora no programa de pós-graduação em Arte-Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará. É membro dos seguintes grupos de estudos: Coreoepistemologias (CNPq); Filosofia, Arte e Política na Amazônia (UFPA e CNPq); Filosofia, Ética e Educação (CNPq) e coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas - Conversações: Filosofia, Educação e Arte (UFPA e CNPq). Integra os seguintes coletivos Brutus Desenhadores (Experimentações diversas com desenho e escrita); Transitar (Laboratório de experimentação sensível com práticas de formação; formação inicial de professores, envolvendo processos de corpo e escrita de si, escuta de narrativas escolares, narrativas de professores, criação didática, metodologia para o ensino). É autora de vários artigos especializados na área de Filosofia da Educação. Autora do livro Educação pelas linhas da diferença, publicado pela livraria da física/São Paulo e organizadora dos seguintes livros Variações Deleuzianas: Educação, Ciência, Arte e publicado pela livraria da LF/São Paulo; Variações Deleuzianas:

Educação e Pensamento e Política e...publicado pela editora Editaed/Belém. Transita em grandes áreas: Filosofia, Educação, Arte. Tem interesses nos seguintes temas de investigação: Filosofia da Educação, Filosofia da Diferença, Produção de Subjetividade (Mídia/imagens), Ensino, Formação docente e Interfaces Epistêmicas. Coordenou vários livros com a temática da Educação em conexões com a Filosofia e Filosofia da Educação pela editora da Universidade Federal do Pará (EDUFPA). É coordenadora de projeto de pesquisa de pesquisas e associada da Sociedade Brasileira de Filosofia da Educação (SOFIE) e da Sociedade Latinoamericana de Filosofia da Educação (ALFE)

BIOGRAFIAS

Adrielle Silva da Silva

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará. Enquanto educadora do ensino formal, atua na Secretaria Municipal de Educação de Belém desde 2013. Suas pesquisas versam sobre territórios, educação, arte, infância, processos de cuidado.

Afonso Medeiros

Paraense de Belém, Afonso Medeiros é Professor Titular de Estética e História da Arte do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq e coordenador do GP Arte, Corpo e Conhecimento do PPG Artes- UFPA/CNPq. Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará (1985); especialista em Belas Artes/Arte-Educação (Teacher Training Program) pela Universidade de Shizuoka (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação, também pela Universidade de Shizuoka (1996); e doutor em Comunicação e Semiótica/Intersemiose na Literatura e nas Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001), com estágio sanduíche de estudo/pesquisa na Japan Foundation Japanese-Language Institute (Kansai) e tese sobre a gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX como crônica visual. Foi membro da equipe de pesquisadores brasileiros e alemães (CAPES/DAAD) que efetivou o projeto Relações Palavra-Imagem nas Mídias, com estágio (pós-doutoral) na Universidade de Kassel (Alemanha) em 2003. Realizou Pós-Doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia (2017-18) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Foi bolsista do Ministério da Educação, Ciência e Cultura do Japão (1986-88 e 1992-96), da CAPES (1997-2001 e 2003), da Fundação Japão (2000) e da Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa (2015). De 1998 a 2000 pesquisou o acervo de gravuras japonesas (história e iconografia) do Instituto Moreira Salles, cujos resultados constam de sua tese e de várias publicações. Autor de *O Imaginário do Corpo entre o Erótico e o Obsceno: Fronteiras Líquidas da Pornografia* (2008), *A Arte em seu Labirinto* (2013) e co-autorias diversas, tem publicado capítulos de livros e artigos, principalmente nos seguintes temas: artes visuais, história da arte,

semiótica, estética, teorias da arte e arte/educação. É membro efetivo do Comitê de Comitê de Teoria, Crítica e História da Arte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (desde 1999), da Federação de Arte-Educadores do Brasil (desde 1990) e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (desde 2016). Foi co-fundador, vice-presidente e presidente da AAEPA (1989-91); Vice-presidente (1990-92) e Diretor de Assuntos Institucionais (2011-12) da FAEB; e Presidente (2013-14) da ANPAP. Foi Coordenador do Núcleo de Artes (2002-05), Diretor-Geral do Instituto de Ciências da Arte (2006-10) e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes (2010-14; 2020-21) da UFPA; membro do Conselho Superior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Pará (FAPESPA, 2008-10) e membro do Conselho do Instituto de Artes de Pará (IAP, 2011-14). Dirigiu o Departamento de Ação Cultural do Município de Belém (FUMBEL, 1991-92), ocasião em que presidiu a comissão de criação do Museu de Arte de Belém (MABE). Criou e organizou os I e II Fórum Bienal de Pesquisa em Arte (2002/2004) e os 1o e 2o Colóquio Interartes (2010/2011). Organizou os 22o e 23o Encontro Nacional da ANPAP (2013/2014) e co-organizou vários eventos científicos na área de artes, no Brasil e no exterior.

Alberto Valter Vinagre Mendes

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

Ana Lira (Caruaru, 1977, baseada em Recife)

(tinyurl.com/anafolio e instagram.com/anaretratografia)

Ana é artista visual, curadora, escritora, editora e rádio host baseada em Recife. Sua prática é baseada no desenvolvimento de projetos coletivos e parcerias, tendo trabalhado com eles por mais de duas décadas, com o intuito de fortalecer práticas colaborativas e políticas de existência. Em seus projetos observa as entrelinhas das relações de poder que afetam nosso processo de comunicação, as articulações do cotidiano e a forma como produzimos conhecimento no mundo. É integrante do CARNI - Coletivo de Arte Negra e Indígena.

André Freitas

Aluno de Mestrado em Artes no PPGARTE/UFPA, Especialista em Tecnologia da Educação pela CCEAD-PUC. Graduado em Artes Visuais bacharelado pela UFPA (2015), graduado em Filosofia pela UFPA (2006). Professor efetivo da SEDUC-PA e colaborador no curso de Licenciatura Intercultural Indígena da UEPA.

Bene Martins

Doutora em Letras (UFMG). Professora da Escola de Teatro e Dança - ETDUFPA e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) UFPA.

Breno Filo

É artista, designer e arte-educador atuante no ensino básico, técnico e tecnológico.

É mestre em Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, graduado em Artes Visuais (FAV-UFPA) e técnico em design (IFPA). Integrante do quadro efetivo da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará (EAUFPA), integra o coletivo Brutus Desenhadores e a equipe editorial da Revista Arteriais (PPGARTES-UFPA). Desenvolve investigações através de processos de criação coletivos mediados pelo desenho.

Camila Freire

Atualmente mestranda no PPGArtes da UFPA, com pesquisa em andamento nas áreas de Artes Visuais e Educação Popular. Sou integrante dos grupos de pesquisas “Memória das Artes Visuais: Etnografia, Curadoria, Experimentação e Educação” e “Arte, Memórias e Acervos na Amazônia”. Professora efetiva do município de Ananindeua/PA.

Carlos Aldemir Farias

Professor do Instituto de Educação Matemática e Científica da Universidade Federal do Pará. Atua no Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Matemáticas.

Ceci Bandeira

Formada em Filosofia pela Universidade do Estado do Pará – UEPA e Mestra em Artes pela Universidade Federal do Pará – UFPA. Tenho experiência em arte-educação e mediação cultural de exposições em museus e galerias de arte. Sou curadora independente e atua pelo coletivo Nacional TROVOA.

Dhemersson Warly Santos Costa

Por um tempo, habitei o território das ciências biológicas, mas acabei sendo enfeitado pelas bricolagens que a educação me permite experimentar. Multidões me enredam a todo instante. Sempre que a estrada aponta para um caminho reto e verdadeiro, sei que é a hora de procurar um desvio, fugir para floresta. Sou um pouco de cada força que me atravessa. Tenho me comovido pelas coisas simples da vida, pela trivialidade dos acontecimentos cotidianos. Por força institucional tenho me apresentado como licenciado em Ciências Biológicas pela UFPA/Altamira, mestre em Educação em Ciências pela UFPA/IEMCI, onde, atualmente, estou em processo de formação doutoral.

Edilena Maria Correa

Universidade Federal do Pará. Graduada em Pedagogia e em Ciências Naturais. Doutora em Educação em Ciências pelo Instituto de Educação Matemática e Científica-UFPA. Professora da Universidade Federal do Pará. edilenacorrea@yahoo.com.br.

Heloá Rodrigues Assunção

Professora de educação física, fotógrafa, mestranda em artes pela universidade federal do Pará (PPGARTES), pesquisadora de artes circenses.

Iran Abreu Mendes

Professor Titular do Instituto de Educação Matemática e Científica da Universidade Federal do Pará (IEMCI), onde atua como pesquisador do Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências e Matemáticas.

José Viana

Artista, pesquisador e educador independente. Editor de publicações e montador de filmes. Formado em Comunicação Social (Estácio Pará), com Mestrado em Artes (PPGArtes/UFPA), interessa-lhe a materialidade do mundo manifestada em diferentes linguagens. Mais informações no site joseviana.com

Jusciele Oliveira

Possui graduação em Letras Vernáculas (UFBA, 2006). Especialização em Metodologia do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileiras e Docência do Ensino Superior (2010). Mestre em Literatura e Cultura (UFBA, 2013). Doutora em Comunicação, Cultura e Artes (CIAC/UALG-PT, 2018), com bolsa da CAPES Doutorado Pleno no Exterior, com a tese; vestirmo-nos com a luz negra: uma análise autoral nos cinemas africanos - o caso Flora Gomes. Especialista em cinemas africanos. Tem textos publicados internacional e nacionalmente sobre literatura, cinema e cultura da Guiné-Bissau.

Larissa Cavalcante

Atualmente é aluna de Mestrado no Instituto de Educação Matemática e Científica na Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Percepção Matemática, processos e raciocínios, saberes e valores.

Libra (Olinda, 1997)

([instagram.com/idlibra/](https://www.instagram.com/idlibra/) [instagram.com/ssscapa/](https://www.instagram.com/ssscapa/))

Libra é artista audiovisual pernambucana atuante na noite e no cinema que vem sendo escutada pelos arrecifes a partir do seu trabalho como DJ. Fundadora do selo de música eletrônica afrodissidente SCAPA e artista residente do projeto de rua Batestaca e da festa Nbomb, já tocou em produções como MECABrennand 2019, Festival RecBeat 2020, Cybershock Festival (EUA EST), Mamba Negra (SP), Batekoo Recife, Donna (RN), Festival Pão & Tinta e 3001 (PB). Tendo os movimentos performático-sonoros do corpo e da cultura negra e merindia como inspiração, sua identidade sonora é reconhecida pelo compilado fluido e energético de vertentes eletrônicas como hip house, afrobeat, techno e guetto club.

Maíra Zenun

Doutora em Sociologia pela Universidade Federal de Goiás, com a tese “A Cidade e o Cinema [Negro]: o caso FESPACO”. Mestre em Sociologia pela Universidade de Brasília e Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É também poeta, imigrante-artista, mãe, companheira. É mulher negra brasileira, em trânsito, e gosta de flores. Nascida no Rio de Janeiro, se criou em Petrópolis, cresceu para a vida em Brasília e, desde 2016, vive na Linha de Sintra, Amadora, Portugal. E-mail: mairazenun@gmail.com.

Marta Supernova

Rio de Janeiro, 1994. mixcloud.com/martasupernova... vimeo.com/martasprnv... soundcloud.com/martasprnv instagram.com/martasupernova... instagram.com/audiovisualsound/

Marta Supernova é artista multimídia, dj, musicista, produtora musical, percussionista, cineasta, articuladora e co-host do programa Todo Mundo Cogita, com Jéssica Senra na rádio online Lapa 55, no Brasil. Ela desenvolve linguagem própria por meio de uma intersecção entre música e arte contemporânea. Uma voz ativa de coletivos negros e da cena queer, ela reafirma a cultura eletrônica como uma zona segura para um senso de pertencimento e criação. Seu trabalho concebe possibilidades de leitura das estruturas do mundo. O corpo e a materialização de seu trabalho vão de processos de agenciamento do cuidado às experimentações sonoras e visuais.

Mauricio Igor Neves Almeida de Almeida

Graduado no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística (PIBIPA), do ICA-UFPA, no projeto de pesquisa Sobre a pele, o rio: a paisagem no território da Cultura atravessando o Campo da Arte”. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos.

Michel Amorim

Mestrando em Artes – PPGARTES – UFPA. Licenciado em Teatro pela UFPA. Ator formado pela Escola de Teatro Dança da UFPA - 2006. Arte Educador. Integrante do PACA - Pesquisadores em Artes Cênicas na Amazônia – UFPA, CNPq. Integrante da Cia Lama de Teatro. Desenvolve uma pesquisa de teatro em miniatura com o Coletivo de Animadores de Caixa, é Performer, Bonequeiro e Praticante de técnicas circenses como perna de pau, pirofogia e malabarismo. Já participou de mais de 20 espetáculos como ator, diretor e dramaturgo. Participou do programa Catalendas da TV cultura com manipulação e voz de bonecos. Contatos: 984343395. michelamoriim04@gmail.com.

Nadson Fernando Nunes da Silva

Mestre em Educação em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências e Matemática – UFPA; Especialista em Educação e Interculturalidade na Amazônia; Graduado em Licenciatura em Ciências Naturais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). E-mail: nadsonfernando14@gmail.com

Ola Elhassan (Khartoum, Sudão, 1990, baseada em Londres)

(instagram.com/ola_elhassan)

Ola Elhassan é poetisa e engenheira elétrica. Seu trabalho está centrado em comunidade, irmandade entre mulheres, música e cultura sudanesa. Ela performou seus trabalhos em saraus e festivais ocorridos em The Ace Hotel Shoreditch, The Roundhouse, Free Word Centre, Pure Vinyl Brixton e outros locais em Londres, onde ela reside. Um de seus poemas mais conhecidos, "نيزلا وليدعلا ملي" foi publicado na edição de estréia do Project Sawti, projeto dedicado a conectar poetas e artistas do leste da África. Cotidiano sensível e migração também estão entre as suas temáticas de trabalho. Em 2020, integrou o projeto Chama, na Bienal 12 (Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil).

Paulo César Jr.

Ator, performer, diretor, encenador e produtor cultural, é Mestre em Artes, licenciado em Teatro e Técnico em Teatro (UFPA). Um dos integrantes fundadores do Zecas Coletivo de Teatro. Sócio estudante da ABRACE. Integrante do Grupo de Pesquisa PERAU - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia. paulocesarjrr@gmail.com

Paulo Meira

Artista pesquisador, nasceu na cidade de Arcoverde, Pernambuco. Graduado em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestre no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, 2021. Em suas práticas artísticas se utiliza de diversos meios e linguagens como: vídeo, performance, pintura, escultura, instalações, rádio, textos. Possui obras em diversos acervos e coleções públicas, como: Fundação Joaquim Nabuco, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Centro Cultural São Paulo, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Cinemateca brasileira, Museu de Arte da Universidade Federal do Pará, entre outras.

Rafaella Cristina Dias Corrêa

Mestra pelo Programa de Pós-graduação em Artes\ UFPA
rafithacorrea@hotmail.com

Roseany Karimme Silva Fonseca

Mestra do PPGARTES/UFPA, na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

Vinculada à Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. Escritora. Atriz e Colaboradora em Pesquisa e Montagem Cênica pela ETDUFPA. Graduada em Psicologia e Especialista em Psicopedagogia. E-mail: rose.karimme@gmail.com

Saulo Christ Caraveo

Professor graduado em Licenciatura Plena em Música pela Universidade do Estado do Pará. TCC premiado como destaque no ano de 2014. Mestre e doutorando em Artes (PPGARTES - UFPA), orientando da Dra. Sonia Chada. Músico profissional, compositor, arranjador, produtor musical e cultural, com especialidade em guitarra elétrica, graduado pela Escola de Música e Tecnologia (EM&T-SP) desde 2004. Diretor Geral da Escola G2 Música. Membro pesquisador do grupo de estudo e pesquisa GEMPA da Universidade Federal do Pará. Desenvolve pesquisa na área da etnomusicologia a partir das práticas musicais na Amazônia.

Suelen Mesmo

([instagram.com/suelenmesmo/](https://www.instagram.com/suelenmesmo/)/[instagram.com/coletivoturmalina/](https://www.instagram.com/coletivoturmalina/))

É DJ e produtora desde 2014. Ela circula entre projetos de potencial transformador, com foco na emancipação de grupos invisibilizados. Atuou na produção da residência artística Casa Frasca e da Festa Boca, com participações de Alice Caymmi, Linn da Quebrada, MC Tha e artistas locais. É integrante do Coletivo Turmalina, plataforma que articula criadores negrxs, em diálogo com pesquisa e produção de música eletrônica, enquanto questiona presença e importância dos corpos pretos no cenário de festas e coletivos de Porto Alegre. Nos sets, busca enaltecer os ritmos pretos: conecta das clássicas do groove/rap/r&b às raízes do funk, e o asé presente nas batidas marcantes do afrobeat.

E-book produzido com a família de fonte Newsrab.