

The background of the cover features a complex, wavy pattern of orange and black colors, resembling a marbled or watercolor effect. The orange tones range from light to dark, while the black areas are interspersed, creating a textured, organic feel.

Atos de Escritura 2

Bene Martins & Ivone Xavier (Orgs.)

ATOS DE ESCRITURA 2

Belém

Dezembro - 2018



Reitor

Emmanuel Zagury Tourinho

Vice-Reitor:

Gilmar Pereira da Silva

Assessoria de Educação à Distância

Coordenadora Adjunta UAB: Cristina Lúcia Dias Vaz

Diretora da Editora da Assessoria de Educação à Distância

Cristina Lúcia Dias Vaz

Membros do Conselho Editorial**Presidente:**

Prof. Dr. José Miguel Martins Meloso

Diretora:

Professora Dr^a Cristina Lúcia Dias Vaz

Membros do Conselho

Prof^a Dr^a Ana Lygia Almeida Cunha

Professor Dr. Dionne Cavalcante Monteiro

Prof^a Dr^a Maria Ataíde Malcher

Diretora Geral do ICA: Adriana Valente Azulay

Diretor Adjunto do ICA: Joel Cardoso da Silva

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES)

Coordenadora: Ana Flávia Mendes Sapucaí

Vice-coordenador: José Afonso Medeiros

Coordenadora do Mestrado Profissional em Artes:

Denis Bezerra

E-BOOK

ATOS DE ESCRITURA 2

Bene Martins & Ivone Xavier

Comissão Editorial

Ana Flávia Mendes

José Afonso Medeiros

Rosângela Brito

Orlando Maneschy

Comitê Científico desta Edição

Bene Martins

Wlad Lima

Olinda Charone

Ivone Xavier

Miguel Santa Brígida

Maria dos Remédios

Ana Flávia Mendes

Cesário Augusto P. Alencar

João de Jesus Paes Loureiro

Projeto Gráfico, Diagramação e Revisão textual

Bene Martins & Alana Lima

Revisão bibliográfica: Larissa Lima

Capa

Wlad Lima (Brutus Desenhadores)

Projeto Gráfico: Ricardo Harada

Ilustrações e fotos dos próprios autores

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

A881a

Atos de escritura 2 [recurso eletrônico] / Organização Bene Martins e Ivone Xavier. –
Belém: Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018.
128 p. : il. – (Coleção Experimentos na Pesquisa em Artes).

Inclui bibliografias

ISBN (e-book) 978-85-63189-58-5

Acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>

1. Arte - estudo e ensino. 2. Escrita criativa 3. Processo de criação. 4. Memória.
I. Martins, Bene (org.). II. Xavier, Ivone (Org.). III. Título.

CDD 23. ed. 700.7

Elaborado por Larissa Lima da Silva – CRB-2/1585

Escrever, humildade, técnica

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz como que eu, por instinto de... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse “estilo (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é de concepção. Quando falo em “humildade”, refiro-me à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de se ser realmente incapaz. E refiro-me à humildade como técnica (...) (LISPECTOR, 1999, p. 25).

Pois....

O processo de escrever é feito de erros - a maioria essenciais - de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita (...) (LISPECTOR, 1999, p. 73).

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| Prefácio: Atos de escritura: exercícios de escritas artístico-acadêmicas | |
| Bene Martins e Ivone Xavier | 07 |
| Dicionário poético de pesquisa tecer palavras para ter e ser histórias | |
| Alana Clemente Lima | 18 |
| <i>(Re)Visitar o não vivido: Memória do ensino de teatro de um tempo que se foi.</i> | |
| <i>Ana Maria da Gama Santos</i> | <i>26</i> |
| PALAVRA-CORPO: o olhar performático do corpo virtual | |
| Bernard da Trindade Bahia Freire | 41 |
| Do corpo da escrita, aos verbos para ação em dança a dois | |
| Edilene do Socorro Silva da Rosa | 53 |
| Verbetes: etnografar, lembrar, transmitir e afetar. | |
| Germana Camorim | 60 |
| Da penumbra às pinceladas para um esfumaçado artístico | |
| Iam Nascimento Vasconcelos | 72 |
| VERBETES BORDADOS: o tecido poético das tramas invisíveis | |
| Juliana Padilha de Sousa | 82 |
| <i>Etnografar, mirongar e pembar a prática musical do Centro Umbandista Tenda Miry</i> | |
| <i>Santo Expedito</i> | |
| Laura Paraense | 93 |
| UMA PAISAGEM NA NEBLINA | |
| Marco Antônio Moreira Carvalho | 102 |
| Corpo-Universo | |
| Renan Delmontt Souza Paraguassu | 110 |
| Daqui, foram os rios que levaram vieira ao mundo ou foi o mundo todo que aqui veio por dele? | |
| Saulo Christ Caraveo | 117 |

PREFÁCIO

ATOS DE ESCRITURA: EXERCÍCIOS DE ESCRITAS ARTÍSTICO-ACADÊMICAS

Ivone Xavier¹
ivmaxavier@gmail.com
Bene Martins²
behne03@yahoo.com.br

Este e-book tem por objetivo divulgar o resultado final dos alunos na disciplina *Atos de Escrita*, ministrada pela professora Ivone Xavier e colaboração de Bene Martins, no 1º semestre de 2018, no Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado – da UFPA.

Atos de Escrita se configura como disciplina optativa no programa de Artes e sua Ementa propõe o ato de escrever como prática criadora-reflexiva entrelaçando ideias, materialidades e multiplicidades de linguagens, se constitui em acontecimento apropriativo pelo exercício da reflexão – o poetar/pensar – pela via do atravessamento do sujeito pesquisador com o fenômeno investigado/inventado. O exercício metodológico proposto estimula experimentações de escrituras propositivas (verbais, visuais, sonoras, cênicas) nas interfaces epistêmicas das artes com as demandas epistemológicas (políticas) da contemporaneidade. O termo escritura difere da escrita, numa referência a Roland Barthes, escritura tem a ver com outra maneira de proceder à escrita, qual seja aquele escrever com mais sensibilidade, com criatividade, com um fazer mais artístico, mas poético, na qual se possam inserir outros elementos: música, poesia, filmes, pinturas, desenhos, um diálogo entre linguagens artísticas.

É fato que os programas de pós-graduação em Artes existentes nas Universidades brasileiras são recentes, em se comparando com outros programas de pós-graduação das áreas de conhecimento das ciências das humanidades – sociologia, antropologia, história, dentre outras. E neste percurso de manutenção e legitimação desta área de saber acadêmico, as pesquisas realizadas, em um primeiro momento, privilegiaram usos de métodos advindos do modelo cartesiano/positivista como modelo de pesquisa válido, posto ser adotado como base referencial na produção de conhecimento nas ciências

¹ Professora pesquisadora da Escola de Teatro e Dança (ETDUPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-ICA-UFPA); Doutora em História Social (PUC-SP).

² Professora pesquisadora da Escola de Teatro e Dança (ETDUPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); Pós-doutorado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa-PT); Doutora em Letras (UFMG); Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acerco Dramatúrgico.

das humanidades. Assim, a linguagem impessoal, o distanciamento entre pesquisador e objeto, o trato nos dados empíricos se constituíram em orientação normativa.

Nestas primeiras pesquisas, a relação entre objeto e pesquisador foi marcada pelo critério da objetividade, no qual somente ao objeto foi dado o poder de fala, de manifestação. E o pesquisador aparece como responsável por “dar passagem” ao objeto, mensurando-o, quantificando-o e indicando os resultados dessa análise, milimetricamente, elaborada sobre o tema investigado. Paralelo a essas pesquisas de caráter marcadamente objetivista, outras começam a emergir centrando a abordagem em paradigmas teóricos e metodológicos que passam a privilegiar um olhar mais subjetivo, dando vazão ao processo criativo da pesquisa em artes, em suas múltiplas linguagens.

É exatamente neste momento que o Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará (PPGARTES-UFPA) se insere. O programa compreende que a produção de conhecimento sobre Artes e suas linguagens na academia não difere da criação, dos processos poéticos criativos existentes em espaços não acadêmicos. Todavia, entre os dois, há uma diferença de monta; as pesquisas realizadas no meio acadêmico requerem adequação às normatizações técnicas postas na ABNT, uso de métodos de investigação que permitam compreender o movimento que o objeto investigado desenvolve no processo de realização da pesquisa. É esse compromisso com o trato das fontes que permite às pesquisas em Artes o reconhecimento do saber acadêmico. É também no diálogo constante entre as abordagens objetivas e subjetivas, no ajustamento e experimentações de métodos de pesquisa tradicionais, aliados a novos pressupostos metodológicos, que se produzem as primeiras pesquisas realizadas neste Programa de Pós-Graduação, e a produção de conhecimento sobre a área das Artes em suas distintas linguagens se expande para outras abordagens.

No ano de 2018, a disciplina *Atos de Escritura* foi ofertada no primeiro semestre à turma de mestrado. O objetivo primeiro foi o de estimular o processo criativo da escrita dissertativa exercitando a utilização de verbos de ação, em diálogos com epistemologias no campo das Artes, e com aquelas advindas das ciências das humanidades. Os diversos verbos de ação acionados nos encontros foram compreendidos como potência criativa para o pensamento espiralado, o pensamento-ação, que concentra o objeto no centro da espiral e, no movimento de expansão, permite acionar palavras-chave indutoras no processo de execução da pesquisa movente. Tal exercício tem resultado em textos mais criativos e muito bem fundamentados, a exemplo da primeira experiência com a disciplina *Atos de escritura*, turma 2017, ministrada pela professora Wlad Lima e

colaboração da professora Bene Martins. Os textos foram publicados em formato *ebook*, organizado pelas respectivas professoras, ISBN 978-85-63189-52-3³.

O primeiro verbo acionado foi o *Teorizar*. O movimento acionado para a compreensão deste verbo de ação, na pesquisa em Artes, partiu de definição etimológica da palavra teoria, como o conjunto de princípios fundamentais de uma arte ou de uma ciência. Para a *Ciência*, a definição de *teoria científica* difere bastante da acepção de *teoria* no senso comum, que a compreende como simples especulação sobre algo ou alguma coisa. Já, o conceito moderno de *teoria científica* estabelece-se, entre outros pressupostos, como uma resposta ao problema da demarcação entre o que é efetivamente científico e o que não o é. Na filosofia, *teoria* é o conjunto de conhecimentos que apresentam graus diversos de sistematização e credibilidade, e que se propõem a elucidar, interpretar ou explicar um fenômeno ou acontecimento que se refere à atividade prática. No campo das Artes, a *teoria* tem por objetivo compreender-explicitar a natureza e os processos de criação da obra de arte (teatro, pintura, poesia, literatura, música, dança, cinema, fotografia, escultura, história em quadrinhos, jogos de computador e de vídeo, arte digital).

Louis Althusser, na obra *Sobre o Trabalho Teórico* definiu o *Discurso Teórico*, como “um discurso que tem por efeito o conhecimento de um objeto” (ALTHUSSER 1978, p. 32). Todo discurso teórico procura realizar, em última análise, o conhecimento “concreto” desses objetos, quer na sua individualidade, quer nos modos dessa individualidade. E esse conhecimento é *sempre* o resultado de todo um processo de produção teórica. No *discurso teórico*, as palavras e expressões compostas funcionam como *conceitos teóricos*: quer dizer que o sentido das palavras está nele fixado, não pelo seu uso corrente, mas sim pelas relações existentes entre os conceitos teóricos no interior do seu sistema teórico. “São estas relações - escreve Althusser - que atribuem às palavras, que designam conceitos, o seu *significado teórico*” (ALTHUSSER, 1978, p. 36).

O verbo de ação *teorizar* estabelece a conexão entre os elementos teóricos e os elementos empíricos, no processo de execução da pesquisa. Quando acionados, no sentido de *explicar*, seus sinônimos como: adestrar, amestrar, doutrinar, instruir, pontificar, o movimento teórico acionado busca manter diálogo com epistemologias de caráter positivistas, como por exemplo, o funcionalismo, estruturalismo e marxismo. No entanto, quando o verbo *teorizar* é acionado no sentido de *analisar*, os sinônimos como: averiguar, estudar, examinar, explorar, indagar, investigar se dilatam ao encontro de epistemologias não cartesianas, como o pós-estruturalismo e suas derivações,

³ Disponível página do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. (ppgartes. propesp.ufpa.br e na página da EditAedi-ufpa-www.editAedi.ufpa.br).

interpretativismo, fenomenologia, hermenêutica, semiótica. Na mesma proporção, quando o sentido atribuído ao ato de *teorizar* assume a dimensão de *compreender*, o movimento de base aciona a subjetividade do pesquisador, em seu diálogo constante com o objeto, posto que, compreender como potência poética no processo da pesquisa, tenciona o fluxo do *abarcар em si mesmo; carregar em sua essência; incluir ou abranger-se*.

O segundo verbo acionado foi o *criar*, cujos significados seriam: *Provocar a existência de; fazer com que alguma coisa seja construída a partir do nada; fazer existir; formar, gerar; compor na mente; conceber ou inventar; criar-reatar*. Os sinônimos que aparecem colados ao *criar* são: *estabelecer, causar, inventar, imaginar, conceber, compor, gerar, fabricar, produzir*. O verbo em questão agrega em si três significados; o primeiro, no sentido de *dar existência e origem*, trazendo consigo os verbos *gerar, conceber, formar, originar, parir*; o segundo, na definição de *dar origem, produzindo*. Nesta proposição, os verbos acionados são: *produzir, fazer, fabricar, elaborar*; o terceiro sentido atribuído ao verbo *criar* é o de *formular no pensamento*, e neste movimento, aciona as potências verbais de: *inventar, imaginar, idear, idealizar, elaborar, tecer, tramar, engendrar, arquitetar, formular, urdir, armar*.

O movimento de dobradura, a partir do verbo de ação *criar*, permite aproximá-los aos campos das teorias cartesianas e não cartesianas. Quando a potência do ato de *criar* assume os sentidos de *estabelecer* (tornar-se regulável; estável, estabelecer-se); de *compor* (da forma, modelar); de *fabricar* (produzir algo a partir de matérias-primas, manufaturar, executar a construção de; construir, edificar); de *produzir* (dar origem a, ser fértil; fornecer, criar bens e utilidades para satisfazer as necessidades humanas, fabricar, manufaturar), esses verbos colam com precisão nas abordagens teóricas cartesianas, as meta-teorias como: positivismo, funcionalismo, estruturalismo, marxismo, interpretativismo, semiótica. Neste campo teórico, os verbos de ação, acima descritos, garantem no campo metodológico o dualismo entre sujeito e objeto.

Quando o movimento atribuído ao verbo de ação *criar* aproxima-o dos sentidos de *inventar* (descobrir, criar - algo que não havia concebido - fabricar; elaborar mentalmente, urdir, arquitetar); de *imaginar* (tornar a imagem mental de algo, idear, descobrir, criar, inventar; de *conceber*); (dar à luz, gerar, ser fecundado - por -, engravidar - de -); de *gerar* (dar existência a, fazer nascer, procriar, brotar, germinar), o campo semântico permite um diálogo com teorias mais flexíveis como a Fenomenologia, o Pós-Estruturalismo, os Estudos Culturais e com as microteorias de Gilles Deleuze (Cartografia) Edgar Morin (Teoria da Complexidade), Boa Ventura de Souza Santos (Ecologia de Saberes), Humberto Maturana (Biologia do Conhecer). Neste sentido, os verbos de ação que se

movem em direção às epistemologias não cartesianas, provocam fricções capazes de firmar os limites das teorias cartesianas e, ao mesmo tempo, apontar suas limitações no campo das pesquisas em artes.

O terceiro verbo de ação foi o *ler*, cujo significado refere-se a dois movimentos, o primeiro, do ato de percorrer com a visão (palavra, frase, texto), decifrando-o por uma relação estabelecida entre as sequências dos sinais gráficos escritos e os significados próprios de uma língua natural; e o segundo, ter acesso a (texto, obra etc.) através de sistema de escrita, valendo-se de outro sentido que não o da visão. O verbo de ação *ler* deriva da palavra *leitura* que significa o ato de ler algo. É o hábito de ler, originalmente, com o significado de "eleição, escolha, leitura". Também se designa por leitura a obra ou o texto que se lê. A leitura é a forma como se interpreta um conjunto de informações (presentes em um livro, uma notícia de jornal, uma imagem, fotografia, pintura, filme etc.) ou um determinado acontecimento. A leitura é, portanto, uma interpretação pessoal. No campo dos sinônimos, o verbo *ler* pode ser compreendido a partir de quatro proposições: 1) como *ato de decifrar a escrita*, com os seguintes verbos: decodificar, reconhecer, decifrar, identificar; 2) como *ato de interpretar a escrita*, acionando os seguintes verbos: captar, apreender, compreender, interpretar, entender; 3) como ação de *enunciar em voz alta*, cujos verbos são: pronunciar, proferir, declamar, articular, recitar, enunciar; e 4) como exercício de *percorrer com a visão*, cujo ato permite acionar os seguintes verbos: percorrer, manusear, compulsar, consultar, folhear.

A segunda proposição do verbo *ler* como ato de *interpretar a escrita* coloca em pauta a ação de *interpretar*, como potência investigativa do Interpretativismo Cultural, do antropólogo americano Clifford Geertz (1926-2006). Geertz (1989) compreende a etnografia como “descrição densa”, que visa à compreensão dos símbolos sociais. Através de um trabalho de campo de peneira do material empírico, o pesquisador pode analisar as dimensões simbólicas da ação social na arte, na religião, na ideologia, na ciência, na moralidade, nas leis, nos costumes. Assim, o pesquisador constrói suas interpretações e estas podem ser elaboradas de diferentes maneiras. Para este autor, a etnografia não deve ser elaborada à luz de uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa em busca de significados. A tese da etnografia densa de Clifford Geertz principia na defesa do estudo ancorado nas seguintes questões: “quem as pessoas de determinada formação cultural acham que são, o que elas fazem e por que razões elas creem que fazem o que fazem” (GEERTZ, 1989, p. 37). A antropologia interpretativa busca os sentidos/significados a partir da ótica do “nativo”, ou seja, àqueles sujeitos que produzem artes, saberes e fazeres e que se assumem como autoridade para falar de tais questões.

A terceira proposição do verbo *ler*, como ação de *enunciar em voz alta*, evidencia a potência do verbo *enunciar* com os sentidos de expor, exprimir, declarar por escrito ou oralmente (pensamentos, ideias etc.). No campo epistemológico, o termo *enunciado* se constitui na palavra-chave da obra “Ordem do discurso” (1970), de Michel Foucault. De acordo com esse autor, é o enunciado que possibilita dizer se há ou não uma frase, uma proposição ou um ato elocutório. É ele que está – em um nível diferente dessas unidades – permitindo ou não sua existência. Como função de existência, necessariamente o enunciado não existe sozinho, mas precisa ser correlacionado com outros enunciados. Ele cruza verticalmente domínios de estruturas, signos e conteúdos concretos nas dimensões do tempo e espaço. O Enunciado é, portanto, a marca do discurso, que por sua vez, se constitui na materialização de ideologias, posto que possa mascarar verdades, suplantá-las, induzir interpretações, garantir posições. Também o discurso simboliza o poder e o coloca como objeto desejado.

O quarto verbo de ação trabalhado foi o *pesquisar*, compreendendo-o como um conjunto de ações, que visam à *descoberta de novos conhecimentos* em uma determinada área. No meio acadêmico, a pesquisa é um dos pilares da atividade universitária, em que os pesquisadores têm como objetivo produzir conhecimento para uma disciplina acadêmica, contribuindo para o avanço da ciência e para o desenvolvimento social. No caso específico da pesquisa em Artes, discutir o verbo de ação *pesquisar* é acionar a compreensão de que essa ação investigativa parte de um processo criativo e o campo investigado – as artes – atribui à pesquisa uma condição de movência, ou seja, de pesquisamento, ou de um leque de possibilidades advindas do campo, dos elementos, dos interlocutores, ou seja, trabalho com o propósito da flexibilidade.

A palavra pesquisa deriva do termo em latim *perquirere*, que significa "procurar com perseverança". O movimento de dobradura da palavra aciona os seguintes sinônimos: *sondar, tatear, perquirir, esquadrinhar, escrutar, buscar, aprofundar, escarafunchar, deslindar, perguntar, interrogar, inquirir, percorrer, esmiuçar, farejar, apurar, procurar, catar, auscultar, escavar, cavar, observar, investigar, indagar, explorar, examinar, estudar, averiguar, analisar, afundar...* conforme o livro *Pesquisar na diferença: um abecedário*.

O verbo de ação *pesquisar* possibilita dimensionar a noção de *pesquisa científica*, como um processo metódico de investigação, recorrendo a procedimentos científicos para encontrar respostas para um *problema*. Neste sentido, a pesquisa é o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos *problemas* que são propostos. A pesquisa desenvolve-se por um processo constituído de várias fases, desde a formulação do problema, até a apresentação e discussão

dos resultados. Também este verbo de ação permite compreender que só se inicia uma pesquisa se existir uma *pergunta*, uma dúvida para a qual se quer buscar a resposta. O manuseio deste verbo permite, sobretudo, perceber a dimensão, limites e alcances no campo das investigações em Artes, em suas múltiplas linguagens.

O quinto verbo de ação acionado foi *processar*. A etimologia da palavra é composta da somatória de *processo* + *ar*. *Processo* compreende *ação continuada, realização contínua e prolongada de alguma atividade; seguimento, curso, decurso*. O *ar* é *fluido gasoso que forma a atmosfera, constituído principalmente de nitrogênio (78%) e oxigênio (21%). Espaço que circunda a superfície terrestre; atmosfera*. No campo das pesquisas em Artes, o *ar* é o elemento que, na linguagem, age diretamente ligado à imaginação poética. Para Gaston Bachelard, “o *ar* [...] é o único elemento que somente pode ser percebido pelo movimento, logo é a própria essência do movimento”. (BACHELARD, 2001, p. 69). É o elemento que age diretamente ligado à imaginação poética, a poética do movimento, que sustenta a pesquisa-movente no campo das artes. Eis o sufixo da palavra sugerindo um fazer contínuo, inacabado, movente, em transformação constante.

O movimento de alargamento do verbo *processar* aciona os seguintes sinônimos: *autuar, demandar, conferir, verificar, acionar*. Especificamente, em relação ao termo *verificar*, ao ser acionado como transitivo direto, aponta para o exercício de *indagar ou examinar a veracidade de; averiguar, investigar*, e também para *fazer a confirmação ou a prova de; corroborar, confirmar, comprovar*. Desta feita, o verbo de ação *verificar* se ajusta a vários métodos de investigação como a etnografia; etnocenologia; cartografia. Quando o movimento de dobradura, efetuado no verbo em questão, é no sentido de *acionar*, como *fazer agir; pôr em ação; fazer funcionar, trabalhar ou desempenhar uma atividade* ou no sentido de *pôr em prática; permitir ou fazer com que algo se realize*, ele – o verbo – se ajusta a métodos que descrevem/detalham *processos criativos; abordagens de processos; estética da criação*. Verbo que, por vezes, se impõe a provocar outras alternativas metodológicas, até inusitadas, pois, o caminhar se faz caminhando, experimentos atalhos, desviando obstáculos, deixando lacunas, sondando brechas.

Neste caminho experimental, de ajustes de saberes, para a composição de campos investigativos, o verbo *projetar* foi o sexto acionado. Este verbo de ação apresenta os significados: *Atirar-se à distância, arremessar(-se), lançar(-se). Estender-se para fora; formar saliência(s); planejar; formar o desígnio de: projetar uma viagem. Fazer passar (filmes, slides, gravuras). Figurar ou representar por meio de projeções*. A etimologia desta palavra vem do latim *Projectare*, de *projectum*, “algo lançado à frente”, de *projicere*, formado por *pro-*, “à frente”, + *jacere*, “lançar,

atirar”. Neste exercício de alargamento dos verbos de ação, encontramos trinta e dois sinônimos de *projetar* com cinco sentidos diferentes.

O primeiro, no sentido de *atirar para longe* (*jogar, precipitar, arremessar, arrojear, atirar, lançar*), o segundo, de *incidir* (*estirar-se, prolongar-se, alongar-se, estender-se, cair, incidir*), o terceiro, de *dar fama* (*salientar, notabilizar, distinguir, afamar, celebrar*), o quarto, de *desenhar planta ou projeto* (*plantear, desenhar, riscar, traçar, esboçar, arquitetar, bosquear, delinear*) e o quinto e último, no sentido de *idealizar* (*idealizar, imaginar, programar, maquinari, idear, planejar, planejar*). Quando se assume o sentido de *saliências* como resultante do verbo de ação *salientar, projetar* abre espaço para compreender na pesquisa-movente, os sinais das *dobras* e fissuras na investigação. Neste caso, as *dobras* e fissuras *na pesquisa* são sinuosidades, ondulações, brechas que emergem na investigação, a partir de seu eixo central - objeto de investigação e o fator preponderante para a percepção das *dobras* e fissuras na pesquisa é o tempo que diz, informa, do nível de envolvimento do pesquisador com seu objeto. Nas pesquisas-moventes, existem dois tipos de *dobras*; as internas e externas. As primeiras dizem respeito aos possíveis desdobramentos que emergem do próprio objeto, e as segundas, ao diálogo que o objeto mantém com outras áreas das artes (literatura, poesia, música, pintura). Em Deleuze (2010), a imagem da *dobra* emerge como flexão da força, do fora, do poder.

O sétimo verbo trabalhado, *ficcionalizar* propõe despertar na escrita da pesquisa, os modos de existência emergentes no diálogo com o objeto investigado, dando vazão às micro ações poética acionadas no campo de construção da escritura. O verbo de ação *ficcionalizar* é derivativo da palavra *ficcionalização*, entendida como ação ou resultado de *ficcionar*, de apresentar ou abordar algo como ficção. Os sinônimos que emergem deste verbo são: *criar, imaginar, simular, fingir, sonhar, iludir, devanear, inventar, fabular*. Especificamente, em relação ao verbo *devanear*, aparece o sentido de *conceber na imaginação; sonhar*.

Para compreender a *ficcionalização* na escrita acadêmica, mais especificamente no campo da pesquisa em artes, é imprescindível acionar Geertz, quando ele afirma que o pesquisador deve interpretar os fenômenos da *teia de significados*, tentando apreender o que eles significam para a comunidade investigada. Geertz afirma:

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado (GEERTZ, 1978, p. 15).

Para Geertz (1989), os textos antropológicos são interpretações de "segunda e terceira mão", pois apenas um nativo pode fazer interpretações em primeira mão. Assim, os textos acadêmicos são ficções, algo construído, "modelado", fabricado, imaginado. Quando o verbo de ação *ficcionalizar* é acionado como potência devaneante, o sinônimo *devanear* encontra amparo na profunda produção teórica de Bachelard, sobretudo, no grupo teórico que compõe seu acervo de obras *noturnas* (*A Psicanálise e o Fogo, A Água e os Sonhos, O Ar e os Sonhos, A Terra e os Devaneios da Vontade, a Poética do Devaneio, a Poética do Espaço*). Sobre essas obras, Bachelard lamenta ou enfatiza que: "demasiadamente tarde, conheci a boa consciência, no trabalho alternado das imagens e dos conceitos, duas boas consciências, que seria a do pleno dia e a que aceita o lado noturno da alma". (BACHELARD, 1988, p. 52).

Nas obras de caráter filosófico, Bachelard critica o vício da "ocularidade" que caracteriza a cultura ocidental, tendente a privilegiar a *causa formal*, em detrimento da causa material, que o processo da pesquisa, em muitas vezes, traz à tona. O Vocabulário Científico e Filosófico utilizado pelo autor como: "Evidência"; "Intuição"; "Visão de mundo" revela a noção do conhecimento como extensão da visão. Neste caso, a *Imaginação Material* para ele é manifestada no terreno da poesia, do devaneio. As imagens materiais - aquelas que fazemos da matéria pesquisada - são eminentemente ativas e, como atividade essencialmente transformadora, movida pela vontade de trabalho do pesquisador.

O oitavo verbo de ação exercitado, como propositivo reflexivo, foi o *artistar*, cujo significado diz do *ato* ou *estado* do pesquisador-artista. Os sinônimos deste verbo de ação são: *atuar, interpretar, criar, operar, dissimular, fingir, trapacear, enganar*. O verbo de ação *artistar* busca impor no ato da escrita, criar um estilo próprio, ou seja, descobrir como o objeto investigado deseja ser descrito. Para esta ação, alguns critérios são importantes, como: *Estar aberto* - na pesquisa "só sei que nada sei" - Neste momento é importante traçar quadros que demonstrem o plano de ignorância (o que *não sei* sobre o objeto) e o plano de conhecimento (o que *penso que sei* sobre o objeto). O segundo critério, diz respeito ao plano da *ética com a fonte* (primárias, secundárias e terciárias). O terceiro refere-se às *relações estéticas* que ocorrem na relação entre sujeito-pesquisador e objeto da pesquisa, posto que, a estética reinventa a sensibilidade do sujeito. No processo da pesquisa, vivenciar relações estéticas significa desenvolver maior afetividade, reflexão e imaginação, necessárias para a objetivação em produções criadoras que possibilitam, ao seu autor, assumir um novo compromisso ético, tanto com seu produto, quanto com a sociedade. Neste sentido, a relação estética impulsiona processos criadores que estão atrelados à vida cotidiana.

Com o verbo *artistar* se torna possível refletir sobre as relações estéticas no processo da pesquisa, sobretudo, em relação à escrita, ao texto performance, uma vez que o pesquisador-artista se torna capaz de enxergar muito além de sentenças que compõem um texto; é também capaz de compreender o escrito como uma produção inserida em um determinado contexto histórico-cultural, mobilizador de lembranças, sensações e afetos que lhe permitem um contato diferenciado com o texto.

O nono e último verbo de ação foi o *escribir*, potência criativa da palavra *escrita*, cujo significado é *representar pensamento e palavra por meio de sinais convencionais; aquilo que se escreve; modo pessoal de expressão escrita - estilo; (visual, oral ou escrita)*. A palavra *escrita* deriva do latim *scripta* que designa *coisas escritas*. Assim, *caligrafar, escrever, escriturar, estilo, redação, escrito, artigo, escrevedura*, aparecem neste texto como sinônimos do verbo de ação *escribir*.

O ato da escrita é um exercício da ordem das subjetividades humanas. Este ato se constitui em característica pessoal, uma espécie de identidade do autor. Todavia, o processo de construção de uma escrita acadêmica deve, obrigatoriamente, obedecer às normas da ABNT, o que não significa dizer que exista um único estilo para a escrita acadêmica. Ao contrário. O resultado das pesquisas realizadas no programa de Pós-Graduação em Artes, da UFPA, permite observar a flexibilidade e criatividade dos pesquisadores-artistas na composição de suas dissertações e teses. Boa parte delas escritas na primeira pessoa, o que coloca o pesquisador-artista como condutor a ligar suas experiências de vida com o objeto investigado e também com os autores-teóricos acionados nos diálogos reflexivos. Muitas dessas escritas, em seus atos poéticos, acionam outros campos do saber como a poesia, a literatura, cinema, pinturas, desenhos, como rica potência na costura de conceitos que passam a dar sentido às ideias defendidas no interior destes textos.

O verbo *escribir* deve permitir o uso de uma racionalização aberta, no sentido atribuído ao termo por Edgar Morim (2009), qual seja o de permitir ao pesquisador-artista, sentir as paixões, a vida e a carne dos seres humanos que se entrelaçam no objeto investigado. E, neste jogo, o uso da racionalização aberta deve permitir juntar elementos e expressões que estavam (aparentemente) separadas.

Assim, os verbos de ação acionados como potência criativa, na disciplina *Atos de Escritura*, propuseram estabelecer conexões entre estes, e seus respectivos movimentos no campo da pesquisa. O Verbo *teorizar* provocou nos alunos-pesquisadores a possibilidade de composição dos planos de ignorância e de conhecimento em relação ao objeto investigado. O verbo *criar* foi acionado como indutor *ao plano dos territórios espiralados da pesquisa*. Já, o verbo *ler*, apareceu como potência na

construção do *plano de imanência e plano de composição* dos caminhos/percursos da pesquisa. No verbo *pesquisar*, o exercício metodológico adotado permitiu, aos alunos-pesquisadores, a construção do *plano de forças da pesquisa*. Por sua vez, o movimento que os levou *das forças ao plano de expressividade*, foi acionado pelo verbo *processar*. No *projetar*, a intenção foi alcançar os *processos expansivos da pesquisa*. O verbo de ação *ficcionalizar* permitiu, aos envolvidos no processo criativo, alcançar os *modos de existência* e o *campo das micro-ações poéticas* contidas no campo investigativo. O verbo *artistar* deu a materialidade necessária para o *plano de escrita dos Verbetes* e, por fim, o *escribir*, garantiu a *qualidade dos Verbetes* no diálogo com pensamentos poéticos e a poesia pensante.

De maneira que a disciplina procurou demonstrar que a escrita acadêmica não prescinde da aliança com outras linguagens, com outros jeitos mais poéticos, mas subjetivos de realizar a escritura, nos termos de Roland Barthes e outros escritores apaixonados pela escrita, pela pesquisa com saber e sabor. E, retomando as epígrafes de Clarice Lispector, escrever com humildade, no sentido de que não basta apenas treinar técnicas de escrita, mas investir na busca do bom resultado que poderá vir ou não. Ou ainda, no processo de erros e perseverança, ficar atento aos aparentemente “nadas” encobridores de minas a serem lapidadas.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Sobre a Reprodução*. São Paulo: Editora Vozes, 1978.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins e Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins e Fontes, 2001.
- DELLEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O Anti-Édipo : capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. São Paulo: edições Loyola, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1999.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo: epistemologia e sociedade*. São Paulo, Instituto Piaget, 2009.

DICIONÁRIO POÉTICO DE PESQUISA

TECER PALAVRAS PARA TER E SER HISTÓRIAS

Alana Clemente Lima⁴
lana_hits@hotmail.com

Machado de Assis costumava dizer que “palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo ou uma revolução”. Neste caso, se fez um dicionário poético de pesquisa. Aqui, imagem puxa ideia que puxa palavras que despertam poesia. Ironicamente, tudo parte de uma equação (i)lógica.

ESPERANÇAR: BRINCAR X OLHAR

2

Para compreender o dicionário é preciso estar disposto, apostado, composto e saber um pouco de triângulos, tríades, trilogias ou regras de três. À parte isto, é bom que se faça dele brinquedo de leitura para que alcance seu fim. Como na matemática, a ordem dos fatores não altera o produto.



Esperançar

Olhar

Brincar

Achadouros

Apanhadores de desperdícios

Carregar água na peneira

Rua-Rio

⁴ Mestranda em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA; Licenciada em Letras – Língua Portuguesa pela UFPA; Técnica em Teatro pela ETDUFPA; Palhaça, contadora de histórias, educadora popular.

Esperançar

*De esperar. Paciência. Tempo. Aguardar. Acomodar.
De esperança. A última que morre. Derradeira. Ligada ao verde. A que nutre os sonhadores.*

Da mesma raiz, de mundos distintos. Esperançar nada tem a ver com esperar ou com a romântica ideia de que tudo em algum momento dará certo porque assim é o mundo. Mas com a confiança nas possibilidades de mudança e transformação, consciente do papel que precisa ser exercido para que a mudança aconteça. Esperançar é ser resiliente, não desistir. Olhar criticamente ao redor, reconhecer as dificuldades e pensar as soluções possíveis.

Para ser pesquisador é preciso ter esperança do verbo esperançar. Para ser artista, educador, palhaço, gente... é preciso esperançar. *“Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo”* (FREIRE, 2014, p. 111).

Na equação da pesquisa, esperançar é o produto e o fator principal para que o fenômeno aconteça. Toda ação é uma ação de esperançar. Olhar, brincar, descobrir, questionar, problematizar, transformar. Sem sequência ou fórmula certa a ser feita, a pesquisa vive e se constroi em atos de esperança, de mudança, de criação. Esperançar é o conjunto da obra, o fermento do bolo e a forma. É também aquilo do qual “não se deve falar”, academicamente, formalmente, intelectualmente. Falar de esperança é falar de um romantismo utópico. Não se pensa em esperançar como ação transformadora à pesquisa, se pensa como crença, como fé. E por que não há fé na pesquisa e na construção de conhecimento?

Esperança, afinal, dentro do verbo esperançar

é caminhar na escuridão da noite, mesmo quando não se está em condição de poder contar com a luz de uma estrela-guia. É caminhar no escuro, vale dizer, é caminhar sem a proteção das estradas, quando caminhamos em plena luz do dia, orientados pela bússola da razão. Neste contexto, poderíamos de novo descrever a esperança como “a paixão do possível”, pois, no conceito de possível: de um lado, descortina-se a vastidão dos horizontes imensos e indeterminados (no possível tudo é possível); e, de outro lado, destacam-se a falta de segurança e a incerteza que o conceito sempre sugere, pois, no possível, nada é impossível. (ROCHA, 2007, p.261).



Brincar

*Ato ou efeito de divertir-se sem compromisso.
Paradoxalmente sério.
Memória, sabor, experiência de infância.
Motivador e catalizador da pesquisa.
Quando não souber o que fazer, brinque.*

Empresto as palavras de poetas que dizem mais sobre as coisas do que eu poderia dizer. Manoel de Barros diz da infância que tive e não tive e que gerou a pesquisa e esse dicionário. *“Cresci brincando no chão entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação”* (BARROS, 2003, p. 10). Brincando, violamos os rígidos padrões de comportamentos sociais, nos aproximamos afetivamente do outro e especialmente de nós mesmos. Brinca-se com o olhar, com os gestos, com os pensamentos e com as palavras. Tudo pode ser brinquedo, tudo pode ser brincado. Brincar é urgente, já diria Ray Lima. E por ser urgente, o brincar da vida me trouxe a uma pesquisa brincante. Na academia não se brinca, na escola não se brinca, na sala de aula não se brinca. E se o saber necessário à convivência e aprendizado viesse do brincar? E se brincássemos mais e “provássemos” menos?

... A brincadeira é a atividade espiritual mais pura do homem (...) e, ao mesmo tempo, típica da vida humana enquanto um todo - da vida natural interna no homem e de todas as coisas. (...) o brincar em qualquer tempo não é trivial, é altamente sério e de profunda significação. (FROEBEL, 1912, p.55).

O brincar move a gira triangular, a tríade equacional da pesquisa. Brincar é a base do triângulo. É por e pelo brincar que a brincadeira da pesquisa acontece.

Olhar

Mais do que ver, transver. Transbordar. Fotografar com os olhos.

*(...) Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.
Isto seja:
Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo. (...)
Manoel de Barros*

O olhar é o que chega primeiro. Vê, enxerga, percebe, conhece e reconhece o lugar e os sujeitos. O que vai ser feito do olhar é que é a questão. O olhar promove a altura do tombo ou do pulo para o voo. O olhar mede e calcula, registra e colore onde às vezes só há cinzas. Aqui é preciso olhar como criança, como palhaço, como quem vê sempre a primeira vez, ainda que seja a mesma coisa. Olhar para o “todo dia” vendo sempre “um dia”.

Ver, portanto, não significa apenas ter olhos. Significa “olhar”. O olhar que não está diretamente relacionado com o olho. Mas como dom de perceber, de compreender, de abrir os sentidos. Ao mesmo tempo revela que além do olhar há vários olhares. Há o olhar físico e o olhar da intuição. O olhar físico é descobridor das coisas. O olhar da intuição descobre o que está imanente nas coisas. O que vem submerso na realidade. O seu mistério. (LOUREIRO, 2001, p.4).

O artista-pesquisador é um aprendiz do olhar. Da compreensão de olhar. O palhaço o ensina que o olhar está no nariz, que se mete onde não é chamado. A palhaça é a menina dos olhos da artista, aqui. E vê com o corpo todo. Vê com os cinco sentidos. E aprende a

Olhar o outro, olhar o entorno, olhar para si. Olhar o que se fez e deixou de fazer, as linhas e entrelinhas, o visto e não visto. Olhar como condição de pesquisador-estrangeiro que, no esforço para desanuviar seus olhos, reconhece as nuvens onipresentes em todo e qualquer olhar. (FONSECA, 2012, p.169).

Achadouros

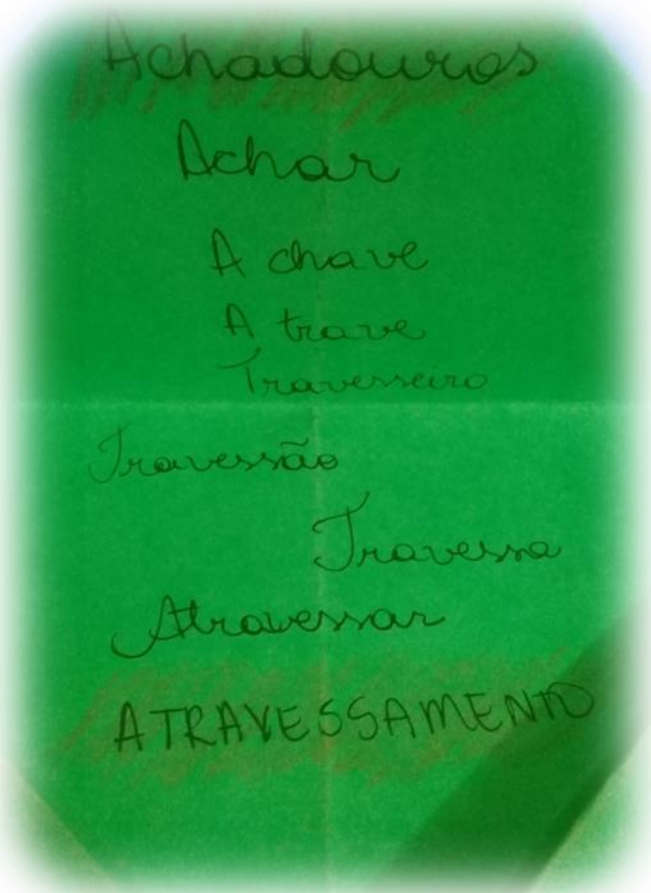
Atravessei o quintal, travessa, pulei a trave, fiz dos abraços travesseiros e descobri **ATRAVESSAMENTOS**.

Substantivo masculino.

Ato ou efeito de atravessar; travessia; transpassamento.

Plural. Mais de um. Vários.

“(...) eu estava a pensar em achadouros de infâncias(...). Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos”.



Manoel de Barros

Atravessei o beco como se fosse um quintal, como se tivesse intimidade, como travessia de menina travessa deve ser. Brinquei naquele beco que é maior que o mundo aos olhos da menina que eu guardo no nariz vermelho.

Achadouros são atravessamentos. O ato de atravessar permite os encontros e achados em quintais, becos, vielas e ruas. Aqui, atravessamento é também um fenômeno a ser visto com a minúcia que o cientista utiliza na avaliação microscópica.

Minúsculos, quase invisíveis a olho nu. Assim são os achadouros que me atravessam naqueles becos, sob o olhar de um nariz, da educação ou da observação científica. Três olhares que também se atravessam entre si e acabam sendo o primeiro achadouro: a **PALHAÇA-EDUCADORA-PESQUISADORA**. Essa primeira tríade acaba criando todo **MOVIMENTO TRIÁDICO**, onde a gira se dá sempre em “regras de três”. A curiosidade da pesquisadora mergulha na mistura entre arte e educação, palhaça e educadora e quais as receitas originadas por esses dois ingredientes. Um dos atravessamentos, pego emprestado de Rachel (2014) que também acredita ser necessário

Um artista/cidadão comum, que não enxerga o mundo do alto, mas se embrenha nesse mundo, caminhante ao rés do chão, através de seu ofício, que não realiza “para” outras pessoas e sim “com” outras pessoas, pois não se considera mais nem melhor do que ninguém, mas um participante desta pluralidade de existências. Artista/cidadão comum que faz da sua existência um processo em contínua transformação, aberta para o outro, o conhecido/desconhecido, o esperado/inesperado. Dessa forma, a intenção do artista/professor que se aproxima desse ideário não seria manter-se distante, mas aproximar-se, romper com hierarquias, desburocratizar o acesso ao conhecimento. Dialogar em vez de professar. (RACHEL, 2014, p. 32).

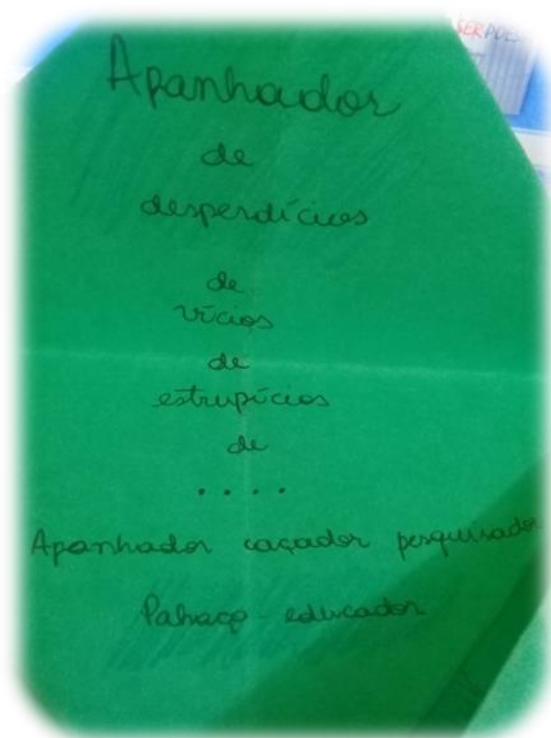
Aproximando-me, dialogo. Procuro achar e atravessar além dos becos e distâncias físicas. Preciso de quem cate comigo os restos que sobram no chão das ruas e das obras de arte. Encontro.

Apanhadores de desperdícios

Por amor às causas perdidas...

Apanhar desperdícios é amar as causas perdidas.

Perdidas pra quem?



Apanhar desperdícios é **CAÇAR, AVERIGUAR, PESQUISAR...**

O apanhador de desperdícios é sobretudo um curioso.

Aqui, um curioso esperançoso.

PALHAÇO-EDUCADOR.

*“Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes
Prezo insetos mais que aviões.
(...)”*

*Tenho abundância de ser feliz por isso
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
Como as boas moscas”.*
Manoel de Barros

Como Manoel, sou apanhadora de desperdícios, palhaça-educadora. Me interessam as coisas e seres desimportantes. As esperanças, os sonhos, o brincar, os meninos perdidos e o pó de pirlimpimpim. Na pesquisa, conheci pelo olhar vários outros apanhadores de desperdícios, as crianças que tanto me ensinam sobre ser gente e sobre o verbo esperar. O palhaço é um perdedor, um errante, com ele é possível errar sempre e ainda assim ser bom. O pesquisador, de quem se espera sempre o “certo”, se torna errante quando vê e transvê pelo nariz vermelho. A palhaça-educadora apanha desperdícios e os converte em palavra, poesia, ciência.

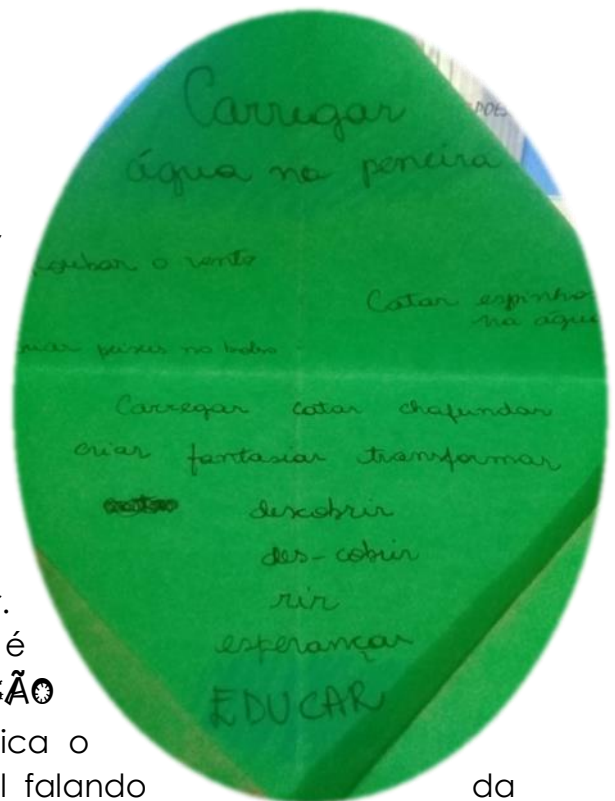
Carregar água na peneira

*“Tenho um livro sobre águas e meninos
Gostei mais de um menino que carregava água
na peneira.*

*A mãe disse que carregar água na peneira
Era como roubar um vento
E sair correndo com ele pra mostrar aos
irmãos (...)”*

Manoel de Barros

Carregar água na peneira é esperar. Esperar é **DES-COBRI**. Des-cobrir é **TRANSFORMAR**. Transformar é **EDUCAÇÃO POPULAR**. Se me perguntam como se aplica o verbo esperar, lembro do poeta Manoel falando peneira. A pesquisa, aqui, é também água na peneira.



da
Modo de

fazer, só que diferente. Quando se peneira algo, se fica com o que a peneira sustenta. Aqui, a busca é pelo que atravessa. Por isso a água. As vivências que passam pelo olhar atravessam a peneira. Tudo aquilo que atravessa, o descartável, o desimportante, vira fenômeno sob o olhar esperançado da palhaça-educadora. A educação popular é a peneira que delimita o olhar, porque ela tem poder!

(...) O poder de cooptar pessoas e grupos e reorganizá-los segundo os padrões da agência educação é um dos principais indicadores da diferença entre uma ação pedagógica hegemônica e um trabalho de educação popular. Enquanto a intenção de uma é criar as suas próprias unidades locais de "organização", segundo os moldes do seu "programa de educação", o que serve basicamente a assegurar a sua legitimidade "nas bases populares", o objetivo da educação popular deve ser o de fortalecer próprias organizações locais e populares de poder de e na comunidade. (...). (BRANDÃO, s/a, p. 56).

Rua-Rio

*Se essa rua fosse minha
Eu fazia dela um rio
Com barquinhos de papel
Para você que me sorriu*

A RUA-RIO é lugar de esperar.

Porto que virou rua. Rua que ainda é porto.

Rio brinca de ser rua. Atravessa a maré. Traz o Sal. **PORTO DO SAL.**

Toda pesquisa tem um lugar onde tudo acontece. Meu lugar é esse que já foi cantado por Paulo André Barata, *"Esse rio é minha rua, minha e tua mururé"*. É um mundo à parte dentro da correria da cidade. A rua-rio é rua na beira do rio. Também é mercado, escola, "boca", porto, mas essencialmente é casa. É lugar de morada, abrigo, memória e convivência. É resposta para "onde tu moras?" e para "onde tu trabalhas?", dependendo do sujeito.

(...) Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. (...). (BACHELARD, 1993, p.18).

Nossa casa é uma rua-rio. Uma rua que quer ser rio, um rio que quer ser rua, a embalar os que nela habitam ou transitam.

Mergulhos poéticos para dicionarizar

ASSIS, Machado de. *Volume de contos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação popular*. Disponível em: <http://ifibe.edu.br/arq/201509112220031556922168.pdf>.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FROEBEL, Friedrich. *The education of man*. Nova York: D. Appleton, 1912.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 3. ed. São Paulo. Escrituras, 2001.

NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci. *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

RACHEL, Denise Pereira. *Adote um artista, não deixe ele virar um professor: reflexões em torno do híbrido professor-performer*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

ROCHA, Zeferino. *Esperança não é esperar, é caminhar*. *Revista Latinoamericana Psicopatologia Fundamental*, ano 10, n. 2, 2007, p. 255-273

*(Re)VISITAR O NÃO VIVIDO:
Memória do ensino de teatro de um tempo que se foi.*

SANTOS, Ana Maria da Gama⁵
anagamasantos1503@gmail.com



Contar é muito, muito
difícil. Não pelos anos
que já se passaram. Mas pela
astúcia que têm certas coisas
passadas – de fazer balance,
de se remexerem dos lugares.
[...]
(Guimarães Rosa, 2001)

Meu contato com o mundo das artes cênicas se deu a partir do momento que ingressei na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, de 2005 até os dias atuais, como técnica administrativa em educação. Mas, como servidora pública federal concursada, desempenho minhas atividades desde 1985, admitida pelo Instituto Nacional de Assistência Médica da Previdência Social-INAMPS. Com a extinção desse órgão, em 1992 fui transferida para a Prefeitura do Campus da Universidade Federal do Pará (PCU). Depois de 13 anos desempenhando atividades na Cidade Universitária Prof. José Silveira Neto, em 2005 assumi as atribuições da Secretaria Acadêmica da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Nesse ano, quem estava à frente da Direção da ETDUFPA era a Professora Maria Lúcia Uchôa.

A escola iniciou seu funcionamento no ano de 1962 com o Serviço de Teatro Universitário, ofertando o curso livre de Iniciação Teatral. Para essa conquista, foi reunida uma comissão de representantes de Grupos de Teatros Amadores, composta

⁵ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA; Técnica em Educação lotada Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da UFPA. Especialização em Língua Portuguesa: uma abordagem textual. Graduada em Letras: Licenciatura.

pelo Professor Benedito Nunes (falecido em 27.02.2011), Alberto Bastos e Cláudio Barradas. Esses amantes do teatro procuraram o Reitor da Universidade Federal do Pará Professor José Silveira Neto, para que ele autorizasse, pela Universidade, o Curso de Iniciação Teatral. Ele abraçou a causa e, no ano seguinte, 1963, conforme a expedição da Resolução CONSUN 1A, de 28 de janeiro de 1963, assinada por Silveira Neto, foi oficializado o funcionamento do Curso de Formação de Ator, na modalidade livre, que teve a Professora Maria Sylvia Nunes como a primeira Diretora da Escola de Teatro.

A Escola de Teatro e Dança, tem como objetivo além de cumprir seu papel sócio educacional na formação e produção do conhecimento artístico, visa o preparo do profissional para enfrentar o mundo do trabalho mediante formação humanizadora e desenvolvimento do exercício de cidadania, integrando o ensino, pesquisa e extensão.

Acompanhei o desenvolvimento acadêmico da ETDUFPA, a partir do ano que ingressei na escola. Mas antes, em 2003, de acordo com a Portaria 219, de 29.09.2003, a escola foi inserida no Cadastro Nacional de Cursos Técnicos, mudando a condição de modalidade livre para nível técnico profissionalizante com as seguintes nomenclaturas: Técnico em Dança e Técnico de Formação em Ator, atualmente Técnico em Teatro. Nesse período, a ETDUFPA já contava também com os Cursos Básicos de Ballet e de Teatro Infanto-Juvenil.

No mesmo ano de minha chegada, iniciou o curso Técnico em Cenografia, depois, outros foram implantados: Técnico em Figurino Cênico; Técnico em Dança Clássica; Licenciatura em Dança; Licenciatura em Teatro; Projetos de Extensão, além dos Programas do Governo Federal (Programa Nacional de Acesso ao Ensino Técnico e Emprego (PRONATEC) e Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR). Foi realmente o que chamo de "boom" acadêmico da ETDUFPA, que aconteceu nas duas primeiras décadas do atual século XXI.

A Secretaria Acadêmica é um setor considerado o "coração" de uma escola, tanto pública, quanto privada, não desmerecendo os demais setores, mas é onde estão armazenadas todas as informações que envolvem a vida acadêmica dos alunos, desde o seu ingresso até a sua formação. A unidade trabalha direto também

com professores e com os Coordenadores de Curso, que são professores indicados/eleitos para responderem pela organização e funcionamento de cada curso. Junto a esses, os secretários ou secretárias precisam ter afinidade de comunicação para que os serviços não fiquem a desejar. É a valorização e aplicação das relações humanas direcionadas ao público alvo: prováveis alunos, professores, alunos e egressos.

Várias atribuições cabem ao setor, mas a principal de todas é servir ao público, isso envolve o público interno e o público externo à Escola. Outras demandas são os procedimentos próprios do setor, como elaboração de minuta de edital para processo de seleção e de matrícula dos candidatos nos cursos ofertados, para posterior disponibilidade pública; organização para execução do processo de seleção das habilidades práticas dos cursos de Licenciatura em Dança e dos Cursos Técnicos; divulgação do resultado do processo seletivo; matrícula dos aprovados nos cursos; rematrícula dos veteranos; controle de frequência e de conceitos; emissão de relatórios acadêmicos; redação de documentos oficiais (atas, memorandos e ofícios); processo de integralização de conclusão de curso; prática de arquivamentos e outros.

Esses são os principais procedimentos direcionados aos alunos de todos os cursos, desde o ingresso até o momento de sua formatura, em que já se encontram em situação de egressos. Aliás, a atividade de Mestre de Cerimônias e organização da solenidade de formatura dos cursos da Escola de Teatro e Dança, são também exercidas por mim. Esse é o percurso do aluno de artes cênicas durante seu processo de ensino/aprendizado na ETDUFPA. Com essa trajetória e práticas desempenhadas internamente, a Secretaria Acadêmica da Escola de Teatro e Dança passa a ser portadora de uma série de armazenamento de informações dos alunos e dos professores, formando assim arquivo, memória e sua história.

Mencionei bem no início desse texto, que minha relação com as artes cênicas se deu na ETDUFPA, por meio de mecanismo administrativo. Isso mudou por volta de 2015, quando participei da Oficina de Palhaços com o Professor Marton Maués e a Professora Romana Melo; da Oficina de Sapateado com a Professora Maria Ana Azevedo, além de participação como brincante no Auto do Círio em 2016, convidada

pelo grupo Palhaços Trovadores e, pelo grupo de pássaro Junino Bem-Te-Vi, em 2017. Mas a arte já estava em mim de outras maneiras. Trago comigo incentivos artísticos repassados por minha mãe, Maria de Lourdes Gama (*in memoriam*) e por meu pai Paulo Virgílio da Gama. Esses mesmos estímulos foram direcionados aos meus irmãos Paulo Sérgio, Carlos José, inclusive aos netos Brena e Yuri. Ela (mãe), mesmo não tendo formação artística, valorizava a música, a dança, o teatro, o cinema, além de trazer consigo a prática do artesanato, cuja "atividade é desenvolvida por um indivíduo que exerce por conta própria uma arte ou ofício manual", (FERREIRA, 2010, p. 68).

Em vários ambientes que os dois (pai e mãe) participassem, podia contar que estavam lá, dançando ou cantando. Isso já era esperado. Para os filhos e os netos, não pouparam economia para aquisição de instrumentos, como violão, baixo e surdo. Talvez a mãe (avó) nem soubesse direito a finalidade de cada um deles, salvo o violão, mas eles estavam ali, presenteados com carinho. Certa vez, ela mencionou que gostaria de me ver tocando um instrumento, o acordeon. Mas não foi em frente. De qualquer forma, a arte já estava em mim, ou melhor, em todos nós da família, alguns a desenvolveram, outros não.

Durante a seleção para ingressar na turma de Mestrado de 2017, ofertado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA, meu anteprojeto de pesquisa era totalmente diferente do que estou pesquisando atualmente. Nele, pretendia trabalhar com os egressos do curso Técnico em Teatro (antes Formação de Ator), de forma analítica, quantitativa e qualitativa, a partir do ano de 2003 até o ano de 2017, mas como eu poderia desenvolver um trabalho, sem antes conhecer a história do ensino da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará? Mesmo assim, o atual projeto contempla os egressos, os ex-alunos que exercem atualmente a função de docentes na própria escola.

No segundo semestre de 2017, foi ofertada a disciplina Acervos, História e Memória, e percebi que o caminho de minha pesquisa deveria ser outro, contar a história e memória do ensino de teatro da Escola de Teatro e Dança, sobre a formação do ator, no período de 1963 a 1980. Assim, optei por trabalhar com história e memória das pessoas e dos lugares envolvidos no ensino do teatro.

O prosseguimento desse texto é parte da avaliação da disciplina Atos de Escrita, ministrada pela Professora Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, também durante o mestrado. A disciplina forneceu procedimentos metodológicos como recursos para pensar e melhor desenvolver a produção da escrita da dissertação. Um desses recursos foi recorrer à utilização de palavras que entrelaçasse a ideia do pesquisador, os dados coletados para a pesquisa e a escrita com a seleção e desenvolvimento de Verbetes adequados à escrita. Os verbetes norteadores deste texto são: Memória, História e Ensino, os quais têm a ver com a pesquisa.

1) *Memória*

*Capacidade de lembrar
Recordar
Computar*

Segundo o dicionário de língua portuguesa, de autoria de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, são expressados vários significados em relação à memória, que se estende à memória humana, memória histórica e a memória de computador (FERREIRA, 2010, p. 498). Ainda entre os vários significados, a memória aparece como atendimento de interesses definidos em diversas atividades ou situações que armazenam informações de caráter pessoal, em órgãos ou repartições públicas, organizações, instituições de ensino, empresas particulares, ambientes religiosos, entre outros.

O Aurélio, Dicionário de Língua Portuguesa inclui significados que fazem parte da realidade de vida do homem, que vive absorto em armazenar em seu cérebro fatos próprios de sua capacidade que o levam a lembrar, recordar, relatar história de algum momento que viveu ou de algum registro visual.

A memória humana está relacionada aos grupos sociais por meio do universo coletivo e individual, relação discutida por Maurice Halbwachs, como mecanismo social envolvido em “redes de encruzilhadas múltiplas, em combinação a diversos elementos que pode emergir a lembranças”, isso reforça a ideia do autor de que, a memória está em constante renovação resultado da permanente interação da memória individual e da memória coletiva.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem” (HALBWACHS, 2003, p. 30).

Nesse sentido, trabalhar a Memória do Ensino do Teatro para mim, não é apenas o desafio da busca dos fatos, mas a responsabilidade de descobrir, analisar, repensar e externar o que detém o patrimônio humano, ao constituir a trajetória do ensino teatral, da primeira escola de formação de ator na região amazônica de 1963 a 1980.

A Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, objeto de meu estudo, gera e detém informações sólidas, palpáveis, visuais e escritas, além da memória oral, cujas narrativas podem ser adquiridas pelos chamados arquivos vivos: egressos da década de 60 e de 80, assim como dos Professores Maria Sílvia Nunes e Cláudio Barradas.

O verbete Memória (FERREIRA, 2010, p. 498), do Latim Memoria é um substantivo feminino que exprime várias significações como: 1. Faculdade de reter as ideias, impressões e conhecimentos adquiridos; 2. Lembrança, reminiscência; 3. Dissertação sobre assunto

científico, literário ou artístico; 4. Informática - Dispositivo em que informações podem ser registradas, conservadas, e posteriormente recuperadas. 5. Informática - 5.1); Memória principal - a que é interna ao computador, diretamente ligada ao processador, na qual ficam armazenados os dados e instruções de um programa quando está sendo executado. 5.2) Memória Secundária - a que não é intrínseca ao computador, mas está diretamente conectada a este e por ele controlada. Ex.: disco magnético. Por outro lado, como sinônimo de memória, o verbete lembrança traz o seguinte entendimento que leva o homem à capacidade de recordar, sugerir ideia e ter lembranças.

Na trajetória do ensino do teatro na ETDUFPA, diversas experiências evidenciam diferentes fatos que carregam suas verdades, e como recurso para atender a pesquisa, um dos caminhos é o uso da memória como instrumento que aguce a modalidade do discurso oral em diversas circunstâncias, que ative a lembrança, tanto com o indivíduo, quanto com o coletivo, como em Halbwachs, já que, “nem sempre encontramos as lembranças que procuramos, porque temos de esperar que as circunstâncias, sobre as quais nossa vontade não tem muita influência, as despertem e as representem para nós”. (HALBWACHS, 2003, p.53).

Percepção de que nem sempre os fatos, figura ou lugar estão ao nosso alcance para reconhecimento. Por fim, registro e descrição dos espaços físicos, o detalhamento de um vestuário, a significação dos objetos e os fatos a serem relatados e lembrados, são todos reconstruídos por meio da memória individual e coletiva.

2) Ensinar

Ministrar
Lecionar
Transmitir

Quem disse que ensinar é fácil?

Assim como a fala, que é um processo natural, individual e momentâneo próprio do ser humano (SAUSSURE, 2000, p. 28), o ensinar também é uma característica própria do homem. De modo geral, é um ato espontâneo de transmissão e de troca de conhecimento.

Segundo o dicionário de língua portuguesa, de Aurélio Ferreira (FERREIRA, 2010, p. 291), Ensinar tem sua origem proveniente do latim: insignare. E, para dar amplitude e abertura a outros sentidos a palavra acompanha os seguintes verbetes: ministrar, lecionar, transmitir e adestrar. Ainda de acordo com o Ferreira (p. 291) a palavra Ensinar, apresenta significados que levam a possibilidades de interpretações e uso, de acordo com seu contexto. Assim, ensinar é: 1. Ministrar o ensino de; lecionar. 2. Transmitir o conhecimento a; instruir. 3. Adestrar. 4. Indicar. 5. Lecionar.

Ensinar, lecionar ou ministrar exige sabedoria e esperteza, pois é um desafio à capacidade e inteligência dos alunos para que sejam participantes e envolvidos no momento do ensino, considerando que envolve valores educacionais, políticos, morais e sociais. Atualmente, o ensino não se limita à transferência de conhecimento, é uma troca de aprendizado que envolve o professor e o aluno. Do ponto de vista prático, o ensino se manifesta nas seguintes perspectivas: como trabalho, como profissão, como arte e como ofício.

No campo das artes cênicas é importante a sensibilidade do artista, para que possa praticar o ensino e aprendizado, contemplando

as perspectivas manifestadas no parágrafo anterior. Ao sair de uma escola de Formação em Ator ou Técnico em Teatro, todo aluno estará pronto para atuar na arte representar?

Nesse sentido, a Escola de Teatro, desenvolve desde o ano de 1963, em caráter formal, a preparação do ator para atuar em cena. Sonho de uma escola dramática idealizada por João Caetano em 1891 (séc. XIX), como observado em Sábato Magaldi “os atores que até hoje têm pisado a cena brasileira têm sido, sem exceção de um só, atores de inspiração e, portanto, sem método, sem conhecimentos teóricos da arte, sem escola enfim.”, e sem um ensino formal. (MAGALDI, 2004, p. 67). Esse é um dos pontos trabalhados nos cursos da Escola, a formação do artista em artes cênicas, em diversas modalidades.

Depois, por volta de 1951 (séc. XX), no I Congresso Nacional Brasileiro de Teatro, Margarida Schivazappa, tece vários questionamentos, entre eles, também a solicitação de criação de uma escola dramática subsidiada por órgãos públicos. Realidade conquistada por meio de “um sentimento comum: a criação de um espaço educacional para as artes cênicas em Belém” (BEZERRA, 2013, p. 86), pelos grupos de teatro amador, tendo à frente Benedito Nunes (NTEP)⁶, Cláudio Barradas (Os Novos)⁷ e Albertinho Bastos (TEM)⁸, a primeira escola de teatro da Amazônia, atual Escola de Teatro e Dança da UFPA.

O ensino e preparação do ator deve ser apenas o início do aprendizado, considerando que esse artista, mesmo depois de sua formação, livre ou institucionalizada, nunca deve parar de aprender,

⁶ NTEP – Norte Teatro Escola do Pará, liderado por Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes.

⁷ Grupo Teatro Os Novo, liderado por Claudio Barradas.

⁸ TEM – Teatro Experimental de Mosqueiro, liderado por Alberto Bastos.

por ser um exercício contínuo de treinamento para a arte de representar. Afinal, o término da realização do curso em uma escola não caracteriza o fim da formação do aluno/ator. Mesmo em situação profissional, o ator tem que estar atento à continuidade do aperfeiçoamento e, para isso, terá contato novamente com profissionais que poderão otimizar a formação técnico-profissionalizante e acadêmica para os interessados em cursar pós-graduação.

3) História

Contar
Narrar

História é outro verbete que constituirá a introdução de outro assunto em minha dissertação de mestrado. É por meio de registros procedentes das histórias que podemos obter informações e, assim, considerar como uma das fontes de pesquisa.

De origem do Latim História (FERREIRA, 2010, p. 400) o autor considera os seguintes significados: 1. Narração dos fatos notáveis ocorridos na vida dos povos, em particular, e da humanidade, em geral. 2. Conjunto de conhecimentos, adquiridos através da tradição e/ou mediante documentos, acerca da evolução do passado da humanidade. 3. Ciência e método que permitem adquiri-los e transmiti-los. 4. Narração de acontecimento, ações, fatos ou particularidades relativas a um determinado assunto. 5. Patranha, lorota. 6. História em quadrinhos, sequência de desenhos. 7. História natural, estudo descritivo de animais, vegetais e minerais.

O verbete Narrar, do Latim Narrare, de mesma significação de História, tem as seguintes indicações: 1. Expor minuciosamente; 2. Fazer narração de; contar, relatar. (FERREIRA, 2010, p.526).

Contar história baseada em análise de informações, considerando diversidade de fontes é um tanto complexo, porém necessário. É por meio das fontes históricas, que o historiador ou pesquisador busca algum tipo de informação que assegure a verdade ou se aproxime dela.

Em referência às fontes histórias, considera-se as escritas e não escritas. Os documentos escritos, segundo Leandro Karnal “são a base para julgamento histórico. Destruídos todos os documentos sobre um determinado período, nada pode ser dito por um historiador”. (KARNAL, 2005, p. 9). Os documentos são sempre dotados de validade de acordo com o interesse de cada um em contar a sua versão da história. Documentos escritos como fontes informativas são: atas, portarias, relatórios, certificados e histórico escolar, cartas, testamento, comprovante de viagem, e outros. Os não escritos podem ser fotografias, gravações de entrevistas e vídeos.

As histórias a serem contadas, não existem em livros de história de conteúdos tradicionais, elas fazem parte de um passado aberto, o qual pode-se trazer para o presente, resgatando interesse individual ou de grupos sociais, principalmente quando se faz parte de uma história.

Na pesquisa e na escrita da dissertação, a história oral é um recurso metodológico que “alimenta” a constituição de nossas próprias fontes históricas, onde o entrevistado ao acatar o convite para colaborar com a pesquisa, recorrerá às suas lembranças e narrará sua

própria história, de acordo com as perguntas aplicadas. É nesse momento, que os sujeitos da entrevista serão os próprios atores egressos, das décadas de 60 a 80.

Considerado principal pensador da história oral, Pierre Nora, evidência pontos de oposição entre História e Memória:

*A Memória é vida (...), a história é reconstrução (...);
A Memória é um fenômeno sempre atual (...), a história, porque
operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico;
A Memória instala a lembrança no sagrado (...), a História a liberta
(...);
A Memória emerge de um grupo que ela une (...), a História pertence a
todos e a ninguém (...);
A Memória se enraíza no concreto (...), a História se liga às
continuidades temporais (NORA, 1993, p. 9).*

Apesar de caminharem juntas e requererem o passado, cada uma ancora diferentes influências. Quantos registros, documentos, lembranças, relatos estão armazenados em arquivos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. O casarão rosa, localizado na D. Romualdo de Seixas, 820, prédio construído em 1930, com uma estrutura moderna para a época, abrigou outras instituições: 1930, Escola de Artífices Aprendizes; 1937, Liceu Industrial do Pará; 1942, Escola Industrial de Belém; 1968, Escola Técnica Federal do Pará (atual IFPA)⁹.

Em busca de um melhor espaço e para atender a necessidade da comunidade das artes da UFPA, a partir de 2004, “a casa rosa” passou a ser ocupada pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, por convênio estabelecido entre a UFPA e o Ministério da Educação. Atualmente, a escola compreende a seguinte estrutura organizacional: direção, secretaria da direção e secretaria acadêmica, sala dos professores, salas de aula teórica e prática, laboratórios,

⁹ IFPA – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – Campus Belém.

biblioteca, teatro universitário, por último, um sótão. Esse espaço fica na parte superior do prédio, com janelas no telhado.

Quando falamos de sótão, nos remetemos a ambientes de armazenamento de objetos usados e inservíveis, sombrio devido à pouca iluminação e ventilação, em sua maioria de difícil acesso e, que, geralmente está fechado. Por conta disso, pode acumular poeira e mofo e contribuir para aparecimento de insetos. Parece um lugar assustador e ao mesmo tempo solitário. Parece.

O espaço com essas características está bem próximo de nós. Refiro-me ao sótão localizado na Escola de Teatro e Dança. A casa rosa. De acordo com Gaston Bachelard, em sua obra “A Poética do Espaço: A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana”, explica que,

(...) é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro (BACHELARD, 1993, p. 201).

É o espaço detentor de preciosidade histórica institucional que, a partir de 2004, iniciou a trajetória de uma nova história, momento em que “abraçou” outra instituição, dessa vez uma instituição voltada para as Artes Cênicas Paraenses. Pois é no sótão, território reservado da ETDUFPA, que se encontram documentos, local onde tenho passado horas e horas, pois é o lugar onde concentro minhas pesquisas.

Ao acessar ao local, observamos pelas laterais estantes abarrotadas de pastas, arquivos contendo documentos oficiais diversos, armários de aço e seus gavetões, com documentos empilhados, amarelados e empoeirados, caixas sobrepostas guardando documentos

de toda uma trajetória histórica, sem contar os registros fotográficos, os quais, de acordo com Bachelard:

(...) é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios (BACHELARD, 1978, p. 202).

Por isso o sótão nunca está solitário. O da ETDUFPA está repleto de memórias, acompanhados de lembranças em forma de escrita e de imagens do ensino das artes cênicas de uma época que não vivi. E, para subsidiar essa trajetória que contempla minha pesquisa, preciso de vestígios e rastros do passado de um tempo longínquo, que vou ao encontro para construção da história do Ensino do Teatro em Belém do Pará (1963-1980), como primeira escola de formação de ator da Amazônia.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena; FERNANDES, Tania M.; FERREIRA, Maneta de M. (orgs). *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. 204 p.
Disponível em: <http://books.scielo.org/id/2k2mb/pdf/ferreira-9788575412879.pdf>

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BEZERRA, José Denis de Oliveira Bezerra. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

FERNADES, Domingos. A importância de ensinar. *A página da educação*, n. 186, outono 2009. Disponível em:
<https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=530&doc=13585&mid=2>. Acesso em 26 dez. 2018

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Século XXI Escolar*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREITAS, Paulo Luís de. *Tornar-se Ator: uma análise de interpretação no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 1998

KARNAL, L.; TATSCH, F. G. Memória Evanescente. In: PINSKY, C. B.; BACELLAR, A. A. P. *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

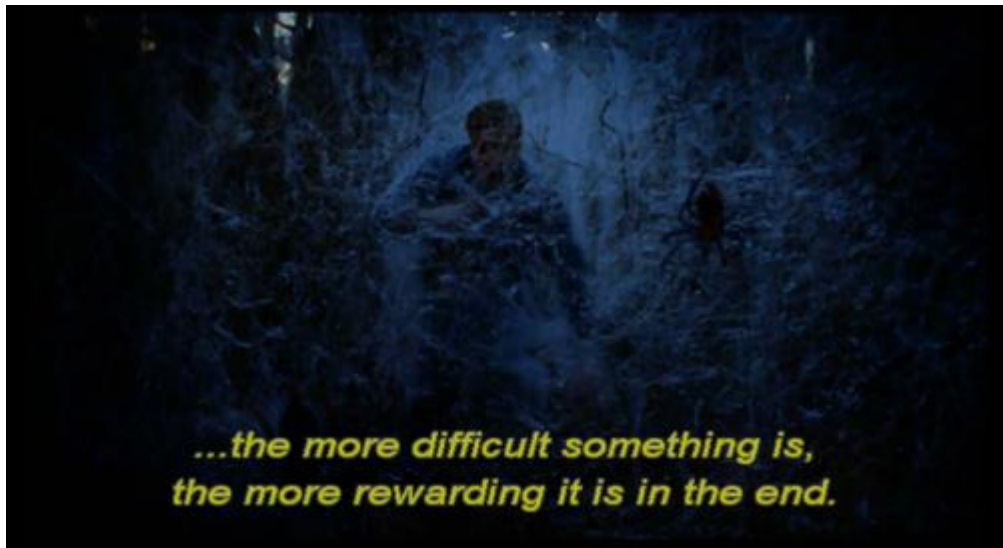
NORA, Pierre. Entre a Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

PALAVRA-CORPO: o olhar performático do corpo virtual

FREIRE, Bernard da Trindade Bahia¹⁰

bernardfreire@gmail.com



(“Quanto mais difícil algo é, mais recompensador é no final”. *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas*, 2004. Direção: Tim Burton).

Apresentar uma obra através do corpo desenvolve a realização do conjunto entre pensamento e matéria, o acontecimento real da percepção e do diálogo por meio das ações físicas. Um processo artístico é construído a partir de exercícios que ampliam a ideia do trabalho e realizam uma comunicação do que se está construindo para termos a visualização e compreensão do processo. A ideia do *palavra-corpo*¹¹ neste artigo é apresentar a possibilidade do desenvolvimento da escrita que modifica o sentido das informações em variadas linguagens midiáticas na plataforma virtual, recriando informações, a partir dos registros e conteúdos postados, que permitem se conectar com outras ideias; observando o conceito de **hipertexto** descrito no decorrer da leitura e como esse se torna referência para a compreensão da escrita artística e da sincronização dos pensamentos entre real e virtual.

¹⁰ Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA), ator, performer, social media e pesquisador em teatro na cidade de Belém do Pará.

¹¹ Blog pessoal dos processos artísticos (<http://palavra-corpo.blogspot.com/>).

Podemos trabalhar a escrita num sentido amplo da criação, mover-se pelas palavras e ordenar caminhos para os pensamentos. Multiplicar as sensações humanas em camadas que seguem o fluxo das ideias, da imaginação fragmentada em sentidos cognitivos da existência. Para dar forma ao texto, devemos manter a ligação ao subtexto e observar, minuciosamente, os conteúdos geridos do ser e da elaboração discursiva que demonstra a imagem do corpo para poder visualizar o entendimento. Trabalhar com a produção escrita é entender a realidade pertencente a nossa racionalidade.

Diante dessa elaboração, podemos escrever a leitura que surge da nossa interpretação, textualizar os enigmas do espaço vivenciado, nos manter presentes no vago/opaco dos meios que estabelece contato com o mundo e produzir uma contextualização. O pesquisador ao hipertextualizar a sua criação: amplia os sentidos que a sua produção manifesta, encontrando meios para outros diálogos que emergem em sua pesquisa, fluindo um discurso a qual irá justificar cada parte da sua obra. Pierre Lévy ressalta sobre essa produção de pensamento diante da leitura de um texto e de uma criação de texto por meio da leitura, estruturando assim um conteúdo a ser informado. Nesse sentido, o hipertexto é uma corporação de um texto ao outro, uma via que se desenvolve em fragmentos pensativos do mundo; no âmbito virtual seria: rede de criação que reproduz o pensamento em textos e figuras para outra interpretação.

(...) Ao remontar essa encosta da atualização, a passagem ao hipertexto é uma virtualização. Não para retornar ao pensamento do autor, mas para fazer do texto atual uma das figuras possível de um campo textual disponível, móvel, reconfigurável à vontade, e até para conectá-lo e fazê-lo entrar em composição com outros *corpus* hipertextuais e diversos instrumentos de auxílio à interpretação. Com isso, a hipertextualização multiplica as ocasiões de produção de sentido e permite enriquecer consideravelmente a leitura (LÉVY, 1996, p. 43).

Explinar os sentidos em outras leituras e propagar as interpretações em meios entrelaçados na rede imaginativa. Tudo se refere a nós que estamos conectados de forma distribuída em linhas hipertextualizadas, modificando o entendimento dos sentidos em leituras simultâneas que se dispersam pelo espaço. Buscamos um revés que modifica os estreitos caminhos oblíquos da rotina; é preciso invadir o interno e aglutinar os pedaços ao redor. O hipertexto cresce, expande, movimenta todos os lados simultaneamente, agrega o que está fora para dentro, circulando um infinito de ações conectadas a um labirinto que avança para outras possibilidades. A ordem é entrelaçada a outras ordens e a interatividade amplia a

percepção através de traços ligada ao conjunto que se dissemina em pensamentos, evoluindo um raciocínio sobre várias intenções. Cada interatividade compõe um caminho tornando-se maior, contextualizando e descontextualizando o movimento invisível da leitura. Tudo está conectado e o externo é um meio para se chegar ao interno; o contínuo se abre criando uma rede evolutiva dos pensamentos.

Nessa interação digital, o hipertexto descobre um fluxo em cada ponto que se torna um meio: a rede visível das nossas interpretações. O que há no caminho são registros textuais de nossas leituras do mundo prestes a começar outro percurso. O texto passa, o registro vira carcaça e os conteúdos adquiridos das interpretações se tornam ligações a outro contexto que se evapora pelos pensamentos. O que tornamos evidentes são as ideias que distinguimos no percurso da leitura que nos coloca no mundo, a rápida percepção sentida do ser. Ao caminharmos nesse fluxo, ultrapassamos a leitura e explanamos na rede múltipla de sentidos, como a ideia de rizoma conceituada por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

Falamos exclusivamente disto: multiplicidade, linhas, estratos e segmentaridades, linhas de fuga e intensidades, agenciamentos maquínicos e seus diferentes tipos, os corpos sem órgãos e sua construção, sua seleção, o plano de consistência, as unidades de medida em cada caso. Os *estratômetros*, os *deleômetros*, as *unidades CsO de densidade*, as *unidades CsO de convergência* não formam somente uma quantificação da escrita, mas definem como sendo sempre a medida de outra coisa. Escrever nada tem a ver com significar, mas agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir (DELEUZE e GUATTARRI, 1995, p. 11).

Nessa ideia nos tornamos únicos, uma manada num corpo só distribuído em rede. Somos vontades ligadas numa atmosfera imaginativa, dígitos, imagens decodificadas de inúmeras possibilidades, um coletivo espalhado em vários reconhecimentos. O hipertexto segue o direcionamento de nossas imaginações, reflete a aparência que sentimos em nossas identificações do abstrato, observa além da matéria e junta os pontos encadeados que transmite a expressão do 'eu' em linhas movediças na digitalização das vozes que nos encobrem de metáforas.

Estar vivo no ausente, segurar as decorrências e trazer à tona no movimento contínuo das ligações, hipertextualizar os fragmentos e dissolvê-los em ideias argumentativas da análise de cada ponto. Inserir, ampliar, avançar, tornar os pedaços utilizáveis no processo, verbalizar o vago esquecido que se tornará a parte fundamental da conexão com o espaço. O que está em volta deve ser inserido no meio para expandir a contextualização do progresso, modificar o estável e pulsar um devir que grita no silêncio. Tudo está entrelaçado como a cena do labirinto no filme *Peixe Grande e Suas Histórias Maravilhosas* de Tim Burton, onde o

personagem Willian desmitifica o misterioso labirinto para encontrar a saída que remeter a ideia da rede virtual. A saída é um caminho para outro lugar que pode ser vista na *web* como um mundo conectado em uma rede que escapa para vários caminhos. Propagamos pensamentos, ideias, dúvidas, condições, possibilidades, modos, compartilhamos vontades, impulsos, nos desenvolvemos e nos comunicamos. Estamos nas redes, nos tecidos (o tecer da aranha), nas linhas, conexões, membros, criações, pontos, rastros, rizomas, crescentes, saídas, signos, posições, dimensões, mudança de natureza, devires, um véu de códigos.



(Cena 1: diante da entrada do labirinto).



(Cena 2: AVISO! ARANHAS SALTANTES!!).



(Cena 3: escapando por entre o véu do labirinto misterioso – mundo codificado).

O movimento híbrido das criações em rede torna a obra em constante processo de criação, contendo intensas interações por entre enigmas que se tornam presentes na visualização em que a obra se apresenta. São postagens que se modificam a cada leitura, podendo ser editada a cada instante, atualizando as ideias não vistas durante os registros e apresentações dos trabalhos. A virtualização dessas ideias se expande, se torna atraente nesse meio interativo em que todos definem a compreensão do conhecimento que pode, em alguns casos mudar, o sentido real desse próprio conhecimento. Diferente da realidade, o mundo apresentado na virtualidade ajuda, mas também determina mudar funções criadas pela imaginação tecnológica como ressalta o filósofo Vilém Flusser em seu livro *O mundo codificado*:

Não há paralelos no passado que nos permitam aprender o uso dos códigos tecnológicos, como eles se manifestam, por exemplo, numa explosão de cores. Mas devemos aprendê-lo, senão seremos condenados a prolongar uma existência sem sentido em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica (FLUSSER, 2007).

É essa imaginação que se expande no meio tecnológico que se reverbera na palavra, se hipertextualizando e encontrando no silêncio os pedaços que constituíram o texto que desvendará os enigmas da leitura que surgem em nossos pensamentos para a construção da obra. É imaginar possíveis formas, ampliar a criação e tornar a imaginação concreta. Seria como o personagem *Frankenstein* do romance escrito por Mary Shelley em 1818, no qual um cientista tem um árduo trabalho de dar existência a uma criatura humanóide, com seu próprio

nome chamado: Frankenstein. Ali se estabelece uma estrutura performática, corporificada em texto ficcional de um imaginário criado.

Na segunda guerra mundial, a marinha alemã participava de um imenso massacre das nações executando, pouco a pouco, a humanidade. O mundo estava passando por um período caótico e de extrema disputa. Durante seus comandos e direcionamentos em decisões, utilizava a *Máquina Enigma*¹² para se organizar e planejar seus ataques. A Enigma era o meio de comunicação secreto da marinha alemã onde, impossivelmente, se podia perceber as mensagens, os códigos de guerra e a comunicação desse governo. Enquanto a guerra continuava destruindo o mundo e alastrando esse holocausto, um grupo de matemáticos liderado pelo britânico Alan Turing¹³, trabalhava arduamente na criação de um aparelho eletromecânico, que conseguisse quebrar o código sigiloso da Enigma e decodificasse a comunicação da marinha alemã para tentar salvar a humanidade da guerra; eles acreditavam que ao construir esse aparelho, não bastava apenas decifrar os códigos do inimigo, mas sim fazer isso de uma forma que ele o ignorasse, analisando os aspectos lógicos do funcionamento de uma memória. A ideia era criar uma máquina que copiasse o comportamento do cérebro humano, na mesma velocidade de interpretação das palavras e atingisse o raciocínio lógico de seu funcionamento, em menor tempo. O aparelho, que mais tarde se chamou *Máquina de Turing*, conseguiu decifrar os códigos não protegidos das comunicações alemães que operavam no Atlântico e interceptar os comandos de ataque de cada navio; a comunicação era feita através de aviões que reconheciam o local e sobrevoavam de forma que parecesse accidental. A Máquina de Turing ficou conhecida como *Máquina universal* e mais tarde como *computador digital*, desenvolvendo uma máquina que podia possuir uma memória entre estados e transições de seu próprio funcionamento através da eletricidade.

A máquina, diferentemente da mente humana, produz coisas bem inteligentes que nos surpreende. Estamos conectados, desde os tecidos orgânicos do nosso corpo até o universo, vivemos em um mundo cheio de mensagens naturais baseadas em dados, compartilhamos um conhecimento coletivo e nos mantemos em uma ampla rede diversificada. O ‘eu’ somos “nós” espalhados nas digitalizações do nosso pensamento, o corpo eletrônico

¹² Enigma é o nome de uma máquina eletromecânica de criptografia com rotores, utilizada tanto para criptografar como para descriptografar códigos de guerra, usada em várias formas na Europa a partir dos anos 1920.

¹³ (1912-1954) Foi um matemático, lógico, criptoanalista e cientista da computação britânico. Foi também pioneiro na inteligência artificial e na ciência da computação.

está multiplicado no espaço virtual prolongando o processo de criação artística que continuará a ganhar mais sentido nessa rede. Devemos ir mais além do que a imagem nos mostra, nos infiltrar por entre os códigos e ultrapassar as metáforas existentes nessas informações que visualizamos. A matéria física (imagem) é apenas a base, o conhecimento está nos detalhes imperceptíveis dessa conexão com o mundo, é natural; energia sensível que nos impulsiona à criação. O filósofo e poeta Gaston Bachelard, descreve em sua obra *A formação do espírito científico*, um pensamento sobre essa irradiação do ser com a criação do mundo, nos colocando na posição de espectador da nossa própria construção: “E, para mostrar que a origem do fenômeno provocada é humana, é o nome do pesquisador que fica ligado – sem dúvida pela eternidade afora – ao efeito que ele construiu”. (BACHELARD, 1996, p. 38).

O pensamento humano articula o movimento do mundo, possibilita devires dessa existência, desvenda casos da nossa ligação com o natural. Racionalizamos fatos, experimentamos possibilidades de entendimento da razão e procuramos resolver os questionamentos da vida:

Sem o equacionamento racional da experiência determinado pela formulação de um problema, sem o constante recuso a uma construção racional bem explícita, pode acabar surgindo uma espécie de *inconsciente do espírito científico* que, mais tarde, vai exigir uma lenta e difícil psicanálise para ser exorcizado. Como observa Edouard Le Roy¹⁴ em bela densa fórmula: “O conhecimento comum é inconsciência de si”. Mas essa inconsciência pode atingir também pensamentos científicos. É preciso então reavivar a crítica e pôr o conhecimento em contato com as condições que lhe deram origem, voltar continuamente a esse “estado nascente” que é o estado de vigor psíquico, ao mesmo tempo que a resposta saiu do problema. Para que, de fato, se possa falar de *racionalização da experiência*, não basta que se encontre *uma razão para um fato*. A razão é uma atividade psicológica essencialmente politrópica: procura revirar os problemas, variá-los, ligar uns aos outros, fazê-los proliferar. Para ser racionalizada, a experiência precisa ser inserida num jogo de *razões múltiplas* (BACHELARD, 1996, p. 51).

Consequentemente, a proposta desse artigo compartilha com o pensamento de Bachelard, ao caminhar nesse percurso, desvendando por entre análises o objetivo da escrita encontrada nos enigmas do livro de artista, que apresenta essa transição do ser racional para a tecnologia, do corpo carne e osso para a máquina. A matéria física envelhece e dá passagem para os rastros que ficaram nesse futuro que construímos no presente. Nossa criação ocupa pequenos espaços importantes nessa transição que é a vida, se atualizando a cada instante e virtualizando uma memória cheia de vivências. Existem muitas informações no mundo ao que tu atravessas e é atravessado num contexto enorme das palavras. O conhecimento se desdobra

¹⁴ Edouard LE ROY. Science et Philosophie in *Revue de Métaphysique et Morale*, 1899, p. 505.

a cada segundo, seguindo o tempo-espaço das questões que direcionamos em busca de um sentido lógico, e muito mais além dessa obviedade toda a qual estamos fadados a experimentar vivendo nessa matéria física.

O palavra-corpo é um lugar de possibilidades, se abre para novos olhares, a partir do que se tem em seu próprio lugar, volta para o mesmo caminho, entre as linhas, para poder caminhar em outra direção, clareia sentidos, move-se perante uma rede enigmática de dígitos, vozes, sons e imagens. É um mundo codificado que necessita ser desvendado diante de sua leitura, do que se fala nesse lugar, da linguagem virtual que as postagens sustentam. É pensar em seu conteúdo e ver o que fica para o público nesse espaço movimentando um diálogo com o todo.

O corpo é uma matéria orgânica ou inorgânica que ocupa o espaço, espalhado no campo digital, que fornece uma diversidade de conhecimento para podermos compreender um sentido. A matéria virtualizada cresce, expande o sentido de nossas ações, multiplica os pensamentos e concretiza acontecimentos; define uma realidade a qual criamos para suprir, muitas vezes, a nossa necessidade e até mesmo para a sobrevivência da nossa espécie. A interação digital aperfeiçoa o espaço físico, mantém presente um pensamento coletivo, direciona cada caminho que o corpo pode atingir, capta o que o olhar registra sem perceber, condiciona outras definições para um conteúdo. O olhar, através do processo virtual, ultrapassa o entendimento do mesmo, detecta códigos que se assemelham com a percepção do mundo real.

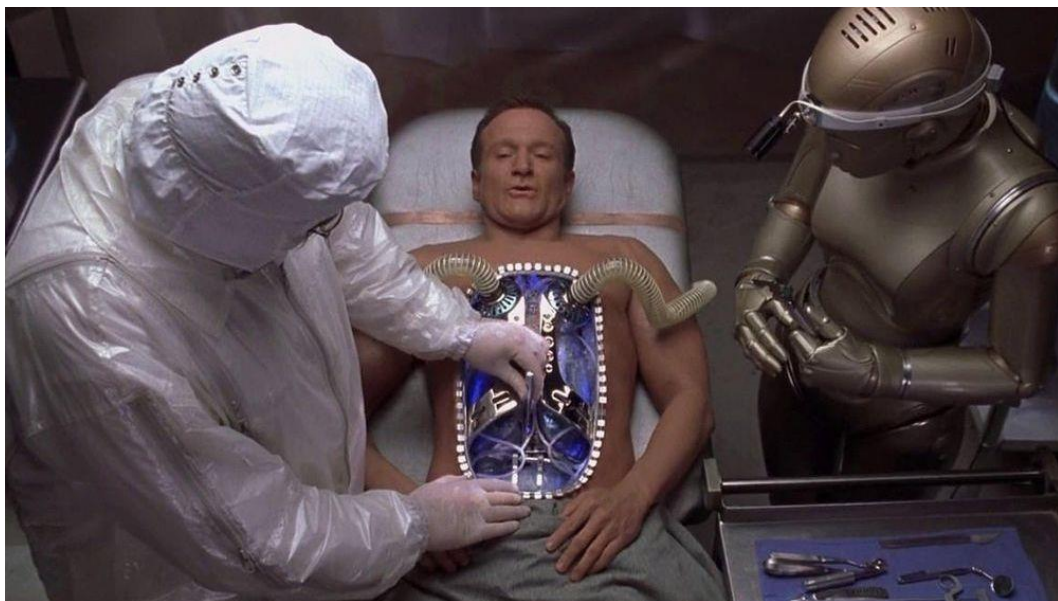
Nesse pensamento, o corpo atinge a dimensionalidade que propaga na rede virtual, criando as invisibilidades presentes em nossas vidas. Nosso tempo se alarga, cria um léxico infinito de nossos entendimentos, das línguas variantes que compreende o fluxo da rede. A comunicação humana se torna veloz, percebendo nossos interesses e objetivos aos quais estamos seguindo; assemelha-se a máquina que constrói uma reprodução do corpo vivo. O entendimento performático ultrapassa o estado do aqui e agora, agimos como vários seres nesse tempo infinito que o corpo virtual permite. Nesse sentido, somos máquinas, sensações intensificadas na rede digital programada por nós, um ser humano androide semelhante ao corpo natural criado pela mente.

É nesse espaço de criação do corpo-virtual que menciono o filme *O homem bicentenário* de 1999, dirigida por Chris Columbus e estrelada por Robin Williams, para

interagir com o fluxo do pensamento desse artigo, mostrando duas cenas que apresentam o robô *Andrews* se transformando em um ser humano:



Cena 1: Andrews em sua apresentação humana refletida no espelho e, ao centro, sua representação robótica como um corpo morto, a carcaça de uma máquina.



Cena 2: Cirurgia de conexão dos organismos artificiais do robô semelhante a um sistema vivo. Reprodução tecnológica dos órgãos reais do corpo humano.

O corpo humano é uma máquina natural que, ao ser analisada nesse campo digital, multiplica os sentidos humanos alterando a nossa percepção diante da realidade. Os dispositivos físicos são máquinas virtuais que registram a nossa vivência, estabelecendo maior disponibilidade de nosso ser diante desse corpo-máquina que a tecnologia digital possibilita. A rede é a memória de todo acontecimento, cria percepções da invisibilidade existente no

plano real, decodificando os enigmas existentes na vida, nesse mundo mecânico que precisa ser explicado a todo instante. Os organismos reais se tornam ferramentas digitais que navegam no movimento híbrido dessa dimensão eletrônica.

Estamos localizados na realidade, na percepção concreta das ideias humanas que definem os nós, os “eus” nas identificações recíprocas dos relacionamentos humanos. Já na virtualidade, a nossa localização é expandida, nos proporciona novos modos de ver e lidar com o corpo que se transfigura nessas interações tecnológicas; sofremos alterações corpóreas transmitidas pela digitalização do mundo. Somos matéria física e abstrata, a imaginação em pessoa que concretiza as necessidades orgânicas desse ser, permitindo uma mudança variável de nossas sensações.

A representação corporal, pela tecnologia, alcança diversas identificações que se comunicam numa flexibilidade de compreensão do inexistente, do vago que explica a energia que intensifica a vida. A transmissão do imaginário é visível, estende nosso corpo a outras modificações como a *Body art* (arte do corpo) que se manifesta nas artes visuais, nas quais até o corpo do próprio artista pode ser utilizado como suporte ou meio de expressão presente na criação de sua obra de arte. Atingimos o estado em que o sujeito de torna mera informação para possíveis experimentos. Diante dessa dimensão, o corpo se contamina nas e pelas informações desse mundo virtual, criando vários conceitos do corpo misturados a várias interpretações do homem com a máquina. Com essas inúmeras identificações presentes na contemporaneidade, o corpo deixa de interagir naturalmente e passa a convergir em dados por meios de *softwares*, superando em partes a existência humana, já que este é quem faz tudo funcionar por meio da mente e do corpo. Compreendendo o mundo e construindo o conhecimento.

Até onde se sabe, a máquina copia as sensações do corpo, não atingindo por completo a perfeição de seus movimentos que segue as coordenações da mente, agindo antes da reflexão em alguns casos que a realidade vivenciada mostra diante da gente. Na virtualidade, o corpo produz inúmeras estimulações por segundos que interagem com o ambiente real, tornando o mundo digital semelhante ao mundo real e fácil de viver que, às vezes, nem nos damos conta quando estamos *online*. Há uma variação de sistemas combinados que identificam a realidade, representando o corpo humano nesses sistemas eletrônicos que parecem existir realmente.

Estamos aqui, mas só que longe, disponível na rede digital. Transformados em seres eletrônicos que constituem uma rede de pensamentos para nossa existência. Tornando-nos pós-orgânicos de nossa própria identidade, conectados a equipamentos tecnológicos existente no século XXI. Nessa dualidade, escolhemos viver nos dois campos que a capacidade de raciocínio permite, estabelecemos contatos, criamos realidades, aperfeiçoamos a nossa evolução; a mente humana imita o seu próprio consciente através de dígitos. O cérebro eletrônico detecta novos recursos, em menos tempo que nosso cérebro, por meio de *bytes* que constituem sua memória.

Observar o movimento desse corpo virtual é criar raízes de conexões e infinitas realidades, apresentar casos sobrenaturais e desvendar enigmas crescentes nessa mutação digital que a tecnologia experimenta a cada instante. O conteúdo se hipertextualiza em fragmentados por uma rede operacional que controla o movimento híbrido das informações, agindo simultaneamente por meios de sentidos que expressam o pensamento humano através da inteligência artificial. Ao repetir essas sensações reais a máquina adquire o comportamento aperfeiçoado de quem a transcreve, decifrando os códigos digitais dos sentidos humano que deixam de ser corpo vivo e passam a ser um corpo virtual fragmentado, em diversos dispositivos midiáticos. Daí a ideia do olhar performático do corpo virtual que muda o sentido de nós seres humanos, nessa rede que representa nossos condicionamentos físicos em alta performance, cheias de informações codificadas inscritas num suporte biológico eletrônico. Quanto mais possível for a variação de linguagens, maior será a capacidade de simular e imaginar.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COLLA, Ana Cristina. *Caminhante, não há caminhos. Só rastros*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.

DELEUZE, Gilles. O ato criador. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de Loucos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2011.

FLUSSER, Valém. *O mundo codificado: por uma filosofia do designer e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993 (Coleção TRANS).

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. São Paulo. Editora 34, 2011.

LIMA, Wladilene de Sousa. *A nascente da rede teatro d@ floresta*. Projeto da Rede Teatro D@ Floresta, Belém, 23 jun. 2009. Disponível em:
<http://teatrodafloresta.blogspot.com.br/2009/06/blogs-dos-artistas-da-cena-da-rede.html>
Acesso em: 04 out. 2016.

MARTINS, Beatriz Silva. *Autoria em rede: os novos processos autorais através das redes eletrônicas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MATUCK, Arthur; ANTONIO, Jorge Luiz (org.). *Arte Mídia e cultura digital*. São Paulo: Musa Editora, 2008.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DO CORPO DA ESCRITA, AOS VERBOS PARA AÇÃO EM DANÇA A DOIS.

ROSA, Edilene do Socorro Silva da¹⁵
lene.dirosa@gmail.com

Quando o outro e eu saímos,
fica em mim, outro,
para algum lugar,
que não sou eu sem mim,
toda via,
sou o outro.
(Edilene Rosa)

Dançar a dois requer disponibilidade de si para um espaço que não nos pertence, é um não estar sob efeito do dominador-colonizador, de ações determinadas a partir de um desejo único e pessoal. Trata-se de colocar o corpo em diálogo com o outro. Um *ser* com todo seu fluxo biológico que gira, no sentido da vida de dar existência, um corpo que se lança em um espaço-tempo, dialogando com o que não se vê, os sentimentos, as emoções, os medos, o imaginário, numa mistura de elementos que, mesmo não sendo palpáveis como a massa corpórea, coexistem com(o) o outro, não em uma relação de importância ou mais valia, mas de se permitir *ser*, *estar* e *viver*. Entra nessa perspectiva o desafio da percepção que torna-se cada vez maior, no que se refere ao estabelecimento de fronteiras em processos criativos, no entanto, ao pesquisar dança, em especial a chamada “Dança de Salão” ou “Dança a Dois”, não se pretende falar em “fronteiras” enquanto estruturas divisórias, ao contrário, analisar como estas se constituem a si, bem como podem construir novas visões, novas paisagens, um novo contexto a ser estudado/vivenciado.

Annie Suquet, em seu texto *Corpo dançante: um laboratório da percepção* escreve sobre um sexto sentido, por meio das representações mentais dos sentidos, e revela

Mas, ao mesmo tempo que a visão e movimento se mostram indissociáveis, vai aparecer um terceiro termo que os liga. Com efeito, o abalo sofrido pelo corpo no ato da percepção não é mecânico, mas é função da intenção, do desejo, que fazem o sujeito voltar-se para o mundo. Um componente afetivo filtra sem cessar o exercício da percepção. É esse componente que colore e interpreta o trabalho da sensação para organizá-la em uma paisagem de emoções. Na virada do século XIX aflora a

¹⁵ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); graduada em Licenciatura Plena em Pedagogia (UEPA); Especialista em Estudos Contemporâneos do Corpo (ETDUFPA).

consciência nova de um espaço intracorporal, animado por uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos, afetivos. Entre as numerosas experiências efetuadas, entre outras, no campo da psicofísica, as de Charles-Samson Féré, assistente de Jean Martin Charcot em la Salpêtrière, pelo fim da década de 1880, assumem um interesse particular. Estudando os fenômenos de “introdução psicomotora”, o cientista descobre que toda percepção – antes mesmo da tomada de consciência de uma sensação e, a *fortiori*, de uma emoção – provoca “descargas motoras”, cujos efeitos “dinamogênicos” é possível registrar, tanto no nível da tonicidade muscular como da respiração e do sistema cardiovascular. Percepção e mobilidade, portanto, estariam intimamente ligadas (SUQUET, 2008. p. 509).

Ao olhar delicadamente para citação acima, atendo-me a dizer que dançar a dois torna-se um encontro entre mundos, estabelecendo novas relações, um ato que já não permeia apenas um, mas o outro com todas suas peculiaridades. Criando ligaduras que permitem conexões com as semelhanças, afinidades, desejos, emoções de um, para e com o outro, ou não, pois também podem se repelir, não se adaptar, não sintonizar, não haver o Dançar.

É comum se ouvir falar em “troca” na dança a dois, mas trocar algo, ou alguma coisa, nem sempre é auspicioso para ambas as partes. Na Dança de Salão, o verbo “trocar” é presente em aulas, bailes, grupos, tanto de forma verbal, quanto corporal. É, principalmente, utilizado para sugerir que as pessoas troquem de par, para que o Dj troque a música ou o ritmo. O **verbo trocar** vem do latim *alter*, que significa *outro*. Indicar a ação de dar algo por outra coisa, substituir uma coisa ou pessoa por outra, transmitir algo em comum acordo por entre as partes, como a permuta ou o escambo.

Para esta pesquisa, o verbo não só permeia o processo do campo estudado, como embasa, solidifica, sustenta e, por esse motivo, tornou-se título dessa pesquisa. Pois representa não somente o universo que envolve a Dança de Salão, em um sentido físico, entre pessoas, em um espaço-tempo, como também na profundidade das relações e conexões estabelecidas entre esses mundos.

Mas, o que trocar ou o que trocou em Dança de Salão no Brasil? Na percepção desta pesquisadora participante, trocou de pares, trocou de músicas, trocou a maneira de relacionar-se, trocou o espaço físico, trocaram-se os motivos que fazem as pessoas buscarem dançar a dois, trocou a maneira de pensar o social, trocou a posição de se colocar nesse espaço-tempo, trocou o modo duro de se vestir, trocou a maneira de se pensar as relações entre homem/mulher...

A diferença fisiológica dos sexos é universalmente interpretada por atribuições de papéis sociais específicos. Segundo as culturas, certos gêneros musicais e certos instrumentos de música são reservados aos homens, outros às mulheres, outros ainda podendo ser praticado pelos dois sexos. O mesmo acontece com a dança (ZEMP, 1998. Tradução: ACSELRAD, 2013, p. 39).

Essa última – relações entre homem/mulher – trago para mais próximo, pois pretendo lançar um olhar mais atento, partindo do ponto em que me encontro e por onde perpassa minha existência, no contexto da Dança de Salão, como aluna, depois, professora, dançarina, mulher, mãe, preta. Já que, a prática em questão tem uma descrição histórica de papéis entre homem e mulher, tanto no que diz respeito ao senso comum¹⁶, quanto pela negligência de historiadores em refletir mais amplamente sobre as questões que envolvem o ato de “Dançar a dois” nos mais diversos âmbitos.



(F. 1: Baile de aniversário do professor Sidney Teixeira, no salão do Instituto Marina Benarroz).



(F.2: Espetáculo “Um amor de Caberé” no teatro Waldemar Henrique. Intérpretes: Márcio Souza, Edilene Rosa).

Assim, sendo participante, imersa no campo, busco identificar como essas pessoas pensam seu fazer, bem como a bailarina/dançarina/performer Edilene Rosa, pensa estar, existir nesse espaço-tempo. As experiências surgidas no processo de pesquisa vêm refletindo e constituindo a própria imagem da pesquisadora que, de estranhamento em estranhamento,

¹⁶ “O senso comum engloba o conjunto de normas que são consideradas corretas, e que fazem parte da herança social de determinado grupo. Equiparar essas concepções entre diversos grupos sociais é tarefa praticamente impossível, uma vez que aquilo que é significativo para cada grupo, revela-se heterogêneo e em permanente mudança. Mas podemos, como pesquisadores, dar conta de como essas normas são definidas e sustentadas.” (MARULANDA, 2013. pg. 45).

vem se reformando e (des)formatando esse corpo na escrita (pensamento) e na dança(espiritual).

O pensar em fazer, remete-me ao verbo **performar**. Este segundo verbo é o que vem movendo, direcionando, dando rumo aos estudos desta pesquisa em diálogo com os conceitos, e teorias ligadas à Arte, a Dança, a Cultura e a espiritualidade¹⁷.

Com base no achismo, ouço pessoas dizerem que fazer performance era algo sem fundamento, sem preparação, sem consistência, bem como improvisar seria algo sem preparo prévio, conseqüentemente, sem qualidade. Ao entrar em contato com referências do campo das artes, a começar pela cosmologia dos ensinamentos de Laban, pude centrar meu próprio pensar, que já era de que ninguém improvisa algo que não sabe; ninguém prepara um discurso sobre o que não conhece. Como nas fotos acima, a primeira mostra o improvisado, onde duas pessoas que praticam e/ou praticaram aulas de Dança de Salão dançam livremente em um baile do Centro de Dança Sidney Teixeira, realizado no Instituto Marina Benarroz; na outra, dois professores, Márcio Souza e Edilene Rosa, exibindo movimentos treinados e preparados para a cena, na ocasião, um espetáculo de Tango. Na ótica da antropologia encontrei também o diálogo das ciências sociais com os estudos da performance, entre outros autores, ??? Blacking, 1983, levanta questões como o pensamento etnocêntrico relacionado à dança europeia e americana, destacando interesses especiais para os antropólogos no que se refere à dança no trecho a seguir:

O que é de especial interesse para os antropólogos sociais é a possibilidade de que a dança seja um tipo especial de atividade social que não pode ser conduzida a nenhuma outra categoria, e que a invocação de seus símbolos pode comunicar e gerar certos tipos de experiências que não podem ser vivenciadas de nenhuma outra forma. A dança pode estar a serviço de instituições conservadoras e opressivas, mas a experiência corporal da *performance* pode também estimular a imaginação e ajudar a trazer uma nova coerência à vida sensual, que por sua vez poderia afetar a motivação, o compromisso e a tomada de decisão em outras esferas da vida social (BLACKING, 1983. Tradução: CAMARGO, p. 84).

O improvisado em Dança de Salão requer um conhecimento profundo de si, do outro e das relações que esse encontro estabelece. Assim, **o verbo performar** adentra a pesquisa, como forma de expressar em dados não numéricos, mas com a potencialização do simbólico, que estabelece essa relação entre as formas práticas e a escrita, em uma relação de interação,

¹⁷ “A performance afro-brasileira caracteriza-se pela sua forte espiritualidade, pela presença do corpo em movimentos tridimensionais, pelas suas formas lúdicas e musicais, pela interação entre jogador/ator/dançarino/sacerdote com a plateia.” (LIGIÉRO, 2011, p. 320).

tal qual o ambiente do Baile de Dança de Salão hoje, quando o espaço é organizado, em sua grande maioria, intencionalmente com a intenção de favorecer a interação entre os frequentadores, no que diz respeito às performances coreográficas, é clara a interação gestual, manifestações de alegria, estímulo e espanto, de acordo com as movimentações executadas e, principalmente, quando se trata da apresentação de alunos, percebe-se a alegria dos demais colegas ao ver evidenciada a superação dos mesmos, durante o treinamento proposto. Aqui também, percebemos a troca de afetos.

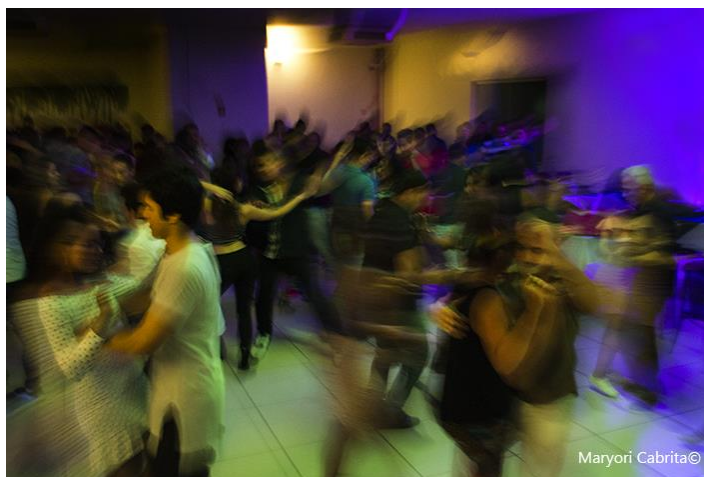
Unas de las grandes diferencias entre los sistemas de performance es el marco hecho por los ambientes físicos que contiene a qué. En teatro común, el ámbito del espectador, la sala, es mas grande el del actor, el escenario, y está claramente separado de él. En el teatro ambientalista (ver Schechner, 1973) hay un desplazamiento porque a menudo espectador y actor es más grande que el del espectador y lo incluyen dentro de la performance. Esa tendencia se lleva aun más lejos en los pueblos restaurados y los parques con temas, donde el visitante entra em um ambiente que lo traga. Se hace todo lo posible para que el espectador participe (SCHECNER, 2000, p. 169).

É nesse sentido que a pesquisa vem reverberando, em um processo de escuta, de preparação, de ser pluri, de ver e ouvir o papel do outro, mas também, de tomar ciência e interpretar as ações, e o fazer pesquisa em Dança de Salão em conexão com as linguagens artísticas. Quando se fala da performance de um atleta, já se imagina e valoriza, pelo menos teoricamente, o quanto o mesmo treina para alcançar seus recordes e vencer desafios, no entanto, quando se fala em performance em dança, ainda se leva para o absurdo, para o irrelevante, para o desnecessário, “aquele dançarino só sabe performar, quero ver dançar de verdade!”, são exclamações difundidas no senso comum, e ainda firmada por historiadores sem uma investigação real no campo. Zeca Ligiero enfatiza a complexidade e a necessidade de prepara para se desempenhar uma performance. “O estudo da performance combina antropologia, artes performáticas e estudos culturais, usando lentes interdisciplinares para examinar um conjunto de atos sociais: rituais, festivais, teatro, dança, esportes e outros eventos ao vivo”. (LIGIERO, 2011, p. 69).

É a partir das lentes interdisciplinares levantadas por Zeca Ligiero que se pretende olhar a Dança de Salão, a partir dos estudos da Performance. Com o destaque excêntrico do fazer performance no Brasil, considerando corpo, pensamento/movimento e espiritualidade, esta última, pouco desenvolvida nos estudos que tratam da Dança de Salão, elencar também, termos utilizados nesses ambientes, sejam eles desenvolvidos em academias ou em espaços

alternativos, levantando suas raízes etimológicas, e fomentar ressignificações ou não a esses termos. Buscando deixar claro, o que eles significam dentro do processo desta pesquisa.

A necessidade de olhar a Dança de Salão pelas lentes fenomenológicas dos estudos da performance surge, entre outros, do desenvolvimento acerca das espetacularidades dos bailes de Dança de Salão em Belém, iniciado na Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo, sob a condução do campo da Etnocenologia. Tornando-se ainda mais reverberantes ao performar no *re-Atos espeaculares* durante o processo de pesquisa de mestrado de Rosilene Cordeiro¹⁸. Desde então, diversas foram as ações performáticas ímpar (solo), conduzidas pela sincronicidade, transportando corpo, fenômeno e pesquisa, como no *Corpo do Baile*¹⁹, um encontro de mundos universais.



(Baile de Dança de Salão, organizado por José Neto, no Spazzio Verdi/Belém, em ocasião do Workshop com o professor Jaime Aroxa. Janeiro/2018).

É compromisso desse trabalho, também, considerar os ambientes ditos de Dança de Salão “popular” pois, apesar de a prática de “Dança de Salão” ser comumente enquadrada - seja oral ou em registros bibliográficos - na categoria de cultura popular, fala-se nas categorias “Dança de Salão popular” e “Dança de Salão social”. A categorização parece mais uma tentativa de manter e continuar difundido o pensamento aristocrata burguês difundido entre os séculos XVI e XVIII, que define como “social” somente os eventos de dança a dois que acontecem em ambientes palacianos, os ditos salões nobres, onde o termo “social” fica atrelado às negociações comerciais e políticas e a dança a serviço destas relações.

¹⁸ CORDEIRO, Rosilene da Conceição. “A BANDEIRA DE OXALÁ BRILHOU, BRILHOU”: Uma corpografia memorial. 2018. 275 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Amazônia, Belém, 2018.

¹⁹ ROSA, Edilene do S. S. *Corpo do Baile: Um olhar sobre a espetacularidade dos Bailes de Dança de Salão em Belém/Pa.* Monografia de Especialização. Universidade Federal do Pará – Escola de Teatro e Dança: 2014.

Ao ouvir esses discursos, fica a reflexão, afinal o que é social? Existe um local/espço que nos condiciona a ser social? Uma pessoa pode ser considerada social e outra não? Algumas lternativas sobre tal conceito estarão presentes na dissertação, para este artigo, considera-se que todos somos seres sociais. E, segundo Roland Barthes, “*A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro*”. (BARTHES, 1986, p. 64. apud TEREZA, 2013. p. 105). Este entrelaçamento entre pares é, a princípio, o que fascina e nos envolve na dança de salão.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. Publicado originalmente em 1983. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. Tradução: CAMARGO, p. 75 - 85.

CORDEIRO, Rosilene da Conceição. “*A BANDEIRA DE OXALÁ BRILHOU, BRILHOU*”: Uma corpografia memorial. 2018. 275 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Amazônia, Belém, 2018.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

ROSA, Edilene do S. S. *Corpo do Baile: um olhar sobre a espetacularidade dos Bailes de Dança de Salão em Belém/Pa*. Trabalho de conclusão de curso (Especialização) – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Universidade de Buenos Aires, 2000.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIAGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo 3: as Mutações do Olhar: O século XX*. Petrópoles: RJ, Vozes, 2008. p. 509 – 540.

TESTA, Eliana Cristina; SANTOS, Janete Silva; MEDEIROS, Valéria da Silva. Comparativismo e análise de construções imagéticas na linguagem poética florbeliana. *Revista Querubim*, ano 09, n.19, 2013. p. 98-109. ISSN 1809-3264

ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. Publicado originalmente em 1998. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). *Antropologia da Dança I*. Florianópolis: Insular, 2013. Tradução: ACSELRAD, 2013, p. 31 – 55.

VERBETES: ETNOGRAFAR, LEMBRAR, TRANSMITIR E AFETAR.

CAMORIM, Germana²⁰
germanacamorim@hotmail.com

NA BUCHA DO MIRITIZEIRO

ETNOGRAFAR

Isto²¹

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!

Fernando Pessoa

Ao evocar Fernando Pessoa no poema 'Isto', acionamos uma reflexão sobre o processo de criação artística que se dá por meio do ato poético, no qual se convoca a intelectualização do sentir, uma espécie de racionalização dos sentimentos acionada pela

²⁰ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); graduada em Educação Artística, UFPA; membro do Atelier MiritiArte; professora da SEDUC.

²¹ Poema de Fernando Pessoa

experiência vivida pelo sujeito poético. Neste sentido, se compreende que podemos sentir com a imaginação, aqui este sentir nos remete à produção do brinquedo de miriti²², como resultado de uma cultura que tem na experiência de vida e em seus afetamentos seu maior fundamento na construção desses brinquedos, sentimentos tecidos diariamente, fruto de uma experiência imaginal. O brinquedo é um objeto de fingimento poético que revela a experiência de vida do artesão.

Para brincar é necessário o brinquedo? Quem nunca brincou? Estes questionamentos nos fazem refletir, acredito que não existam pessoas no mundo que nunca brincaram, pois para esta ação precisamos apenas da imaginação, o brincar se dá no ato de imaginar um mundo fantasioso, onde tudo pode se transformar em brinquedo, tudo pode ser representado, e qualquer objeto pode ser transformado no que a imaginação quiser.

Fernando Pessoa defende que fingir não é a mesma coisa que mentir, logo, não há mentira no ato da criação artística e sim fingimento poético (de genuína elaboração estética), para ele o fingimento poético é fruto da intelectualização do “sentir”, uma espécie de racionalização dos sentimentos vividos pelo sujeito poético, onde esse sujeito consegue ir mais longe, negando o “uso do coração”, ou seja, quando cria, o sujeito se distancia da realidade, intelectualizando assim os sentimentos. Aqui, o autor aponta para um sincronismo dos atos de “sentir e imaginar”, a obra é uma espécie de sùmula na qual a sensibilidade surge purificada pela imaginação criadora, onde a realidade que envolve o sujeito poético é apenas uma ligação para outra coisa, para elaborar uma nova realidade, a arte.

Conforme Clifford Geertz: “as formas da sociedade são a substância da cultura” (GEERTZ, 1989, p. 38). Os brinquedos de miriti são signos da cultura amazônica paraense, que buscam suas formas principalmente na comunidade local de Abaetetuba, como constatamos nos brinquedos tradicionais, neste sentido, são a substância desta cultura.

Para Geertz “O conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico”. De acordo com a antropologia interpretativa, semiótica de Geertz, Relivaldo Pinho esclarece:

[...] compreende a consideração do real; os signos, imagens e versos são indicadores da presença do real; de acordo com termos benjaminianos, a sua expressividade. A leitura semiótica do antropólogo é proposta e realizada através dos vários sinais que o mundo pode lhe fornecer, a interpretação do filósofo, como crítica, propõe e realiza uma hermenêutica que concebe o mundo como texto, que precisa ser

²² Brinquedo confeccionado com a palmeira *Mauritia flexuosa* (Miritizeiro); material encontrado em local de várzea, produzido na região de Abaetetuba/Pará.

(re)escrito nas margens. E é por meio da filologia, como modo de interpretação, como forma de considerar os contornos do objeto a ser analisado. Para Benjamin, esse foi um dos principais caminhos para se ler as obras (PINHO, 2015, p. 52).

Considerando a citação acima, é pela expressão “pelo texto do mundo nas coisas” (para ler o mundo nos textos e os textos no mundo, segundo Walter Benjamin²³), ou por meio das narrativas, que podemos compreender e observar a existência desta cultura.

Segundo Clifford Geertz é com a etnografia que podemos conhecer a cultura, mais que registrar os fatos, devemos analisar, interpretar e buscar os significados contidos nos atos, ritos, performances humanas e não apenas descrevê-los. Na bucha do miritizeiro é um estudo etnográfico sobre a produção do brinquedo de miriti, e tem como objetivo apresentar as mudanças e afetamentos sofridos na produção dos brinquedos, nos ateliers dos artesãos na cidade de Abaetetuba/Pará (conhecida como cidade dos brinquedos de miriti), e em minha produção.

O conceito semiótico de cultura defendido por Geertz, é que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu²⁴, significados que esses homens dão as suas ações e a si mesmos. Pensando no brinquedo de miriti como objeto estético, e tomando como referência a etnografia para interpretar os significados destes objetos, seguimos como método os estudos de Geertz, trazidos aqui pela tese de Relivaldo Pinho, em Antropologia e Filosofia, na qual observa. “Empreender um estudo de objetos estéticos é verificar em que medida ele pode ser interpretado por determinada experiência, seja ela discursiva, ideológica, material”. (PINHO apud GEERTZ, 2015, p. 57).

Não se pode falar em brinquedo de miriti e deixar de lado o que chama a atenção de adultos e crianças, seu material, suas cores e formas; a estética do objeto, que se apresenta de forma criativa, por meio de processos simples que se perpetuam ao longo dos anos, com poucas modificações. O colorido salta aos olhos e nos faz reconhecer o cotidiano desta cultura, onde o artesão usa o brinquedo de miriti como matéria-prima para estetizar/colorir e poetizar o seu mundo, ele toma como inspiração os hábitos e costumes de seu povo e uma natureza grandiosa. Perceber cores e formas no brinquedo de miriti é reconhecer a cultura admirável de um povo amazônico que possui seus sentidos atentos à natureza exuberante e magnífica.

²³ SELIGMANN-SILVA. Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin, Romantismo e Crítica Literária, p. 122-123.

²⁴ Clifford Geertz, A Interpretação das Culturas, p.15.

A pesquisa Na Bucha do miritizeiro, aborda três momentos do processo de criação do artesão de Abaetetuba: o brinquedo da memória, o brinquedo tradicional e o brinquedo moderno.

O brinquedo da memória

São brinquedos que figuraram entre os tradicionais durante certo tempo e que, por algum motivo, deixaram de ser confeccionados pelos artesãos como, por exemplo, o equilibrista, ele faz parte do primeiro processo produtivo do brinquedo de miriti.



Figura 1 - Brinquedo de Miriti equilibrista, brinquedo da memória. Foto Autoral, 2018

Figura 2 - Brinquedo Avião de Miriti, brinquedo da memória. Foto: Anibal Pacha, 2002

O brinquedo tradicional

É aquele que tem na transmissão da cultura seu ponto forte, possui características peculiares em sua estética, mantém suas características pouco alteradas com o passar do tempo, sua essência permanece em temática e forma, sofrendo mudanças apenas nos materiais utilizados para acabamento (como tintas e colas) e ferramentas que são atualizadas por meio de novos materiais disponíveis no mercado como, por exemplo, a substituição de espetos de talas para a fixação das peças por cola quente ou instantânea.



Figura 2 - Brinquedo tradicional dançarinos de Miriti, Foto: Autorial 2018

Figura 3 - Brinquedos barco de Miriti, brinquedo tradicional. Foto: Autorial, 2017

O brinquedo moderno

Fruto dos afetamentos sofridos ao longo do tempo, os brinquedos modernos, como assim chamam os artesãos, possuem interferência na sua estética (como podemos observar na figura 6 a seguir) devido ao multiculturalismo e ao hibridismo cultural.



Figura 5 – Brinquedo de Miriti, brinquedo moderno. Foto: Anibal Pacha, 2012



Figura 6 - Brinquedo de Miriti, brinquedo moderno. Foto: Anibal Pacha, 2017.

LEMBRAR, TRANSMITIR E AFETAR

Lembrar é recordar o que passou e ficou marcado na memória.

Este é um estudo da lembrança do brinquedo de miriti, no qual se faz necessário rememorar o processo de produção destes. Para os artesãos, a tradição ajuda a manter a memória e os valores estéticos, que se mantêm vivos e valorizados, aqui vamos ter como referência o lembrar; o registro e reconhecimento do passado que aciona a memória afetiva, seja ela a memória afetiva do adulto que tem no brinquedo de miriti recordações da infância, ou do artesão quando entenece sua infância e entalha a sua vida na bucha do miritizeiro.

Olhando para o artesão como narrador da sua memória, como cultivador da sua cultura, como um cultor de sonhos e fantasias infantis, que aparecem submersas na imaginação e presentes na sua produção, cujo resultado é o brinquedo de miriti, em inúmeros formatos, este material exprime toda a sua experiência e o delírio criativo e devaneante do artesão.

A tradição é representada e reavivada pelo ato de transmitir, a partir da utilização do significado "entregar" ou "passar adiante", pois a tradição é a transmissão de costumes, comportamentos, memórias, rumores, crenças, lendas, para pessoas de uma comunidade, sendo que os elementos transmitidos e ressignificados passam a fazer parte da cultura. Com o brinquedo de miriti, vemos a tradição reativada no processo de produção quando transmitido de geração para geração.

O que afeta a tradição? Para responder essa questão teremos como referência o artigo memória e esquecimento: linguagens e narrativas, por Jeanne Gagnebin²⁵, a autora cita Walter Benjamin, e afirma que uma das questões essenciais e defendida por ele seria o fim da narração tradicional, tema atual para a reflexão da filosofia contemporânea, tomaremos como base dois ensaios; Experiência e pobreza²⁶, de 1933 e O narrador²⁷, escrito entre 1928 e 1935.

Os escritos Benjaminianos, chama atenção para a perda ou declínio da experiência, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. Para ressaltar a importância da tradição, no sentido concreto da transmissão e de transmissibilidade, em ambos os textos, o autor faz uso da fábula do Esopo; o velho vinhateiro relata que no leito de morte o velho confia aos filhos uma fortuna, um tesouro escondido em suas terras, e que mais tarde, após sua morte, os filhos procuram mas não acham nada, porém, no outono suas vindimas se tornaram as mais abundantes da região, então, descobrem que, na verdade, o pai não lhes legou nenhum tesouro, mas uma preciosa experiência, e que sua riqueza lhes advém dessa experiência. Para Walter Benjamin, o

²⁵ GAGNEBIN, Jeane. Memória e Esquecimento: Linguagens e Narrativas. Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia (org.). *Memória e (Res)Sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. p. 83-89

²⁶ BENJAMIN, W. "Experiência e Pobreza". In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.114-119. (Obras Escolhidas I)

²⁷ BENJAMIN, W. "Narrador: Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov". In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.197-221. (Obras Escolhidas I)

importante é que o pai pode transmitir, e que seus filhos reconhecem no ato do pai, que algo é transmitido de geração para geração, algo maior que as pequenas experiências individuais particulares, algo maior que a simples existência individual do pai, um pobre vinhateiro, algo que transcende a vida e a morte particulares. Uma dimensão que transcende e, simultaneamente, porta a simples existência individual de cada um de nós.

Em o narrador, Benjamin constata igualmente o fim da narração tradicional, mas também delinea outro tipo de narração; a narração das ruínas da narrativa, uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas, que nasce de uma injunção ética e política, já assinalada pela citação de Heródoto: não deixar o passado cair no esquecimento. O que não significa reconstruir uma grande narrativa (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 2004).

Segundo Benjamin o narrador é humilde, simples, é a figura secularizada do Justo, figura da mítica judaica, que tem como característica marcante o anonimato. Um sucateiro que tem o desejo de não deixar nada se perder, não tem por alvo recolher grandes feitos, se atenta em apanhar muito mais o que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo que a história oficial não sabe o que fazer, como sobras no discurso, segue:

(...) aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste, aqueles que desaparecem por tão completo que ninguém se lembra de seu nome. Para Benjamin o narrador deveria transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda (GAGNEBIN apud BENJAMIN, 1999, p. 88).

Benjamin ressalta a exigência da memória levando em consideração a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão do lembrar, ele ressalta que se passarmos em silêncio sobre elas, então o discurso de memória corre o risco de recair na eficiência dos bons sentimentos, ou em uma espécie de celebração vazia, que é rapidamente confiscada pela história oficial.

O conceito de rememoração é um dos conceitos que Benjamin aborda e que, neste texto, se faz importante trazer à reflexão, para ele, não se trata de conservar o passado, mas de relacioná-lo diretamente com o presente. Neste sentido, se visa transformar o presente, mas não se trata de defender o presente em detrimento do passado, e sim de valorizar o presente como momento decisivo na compreensão da história.

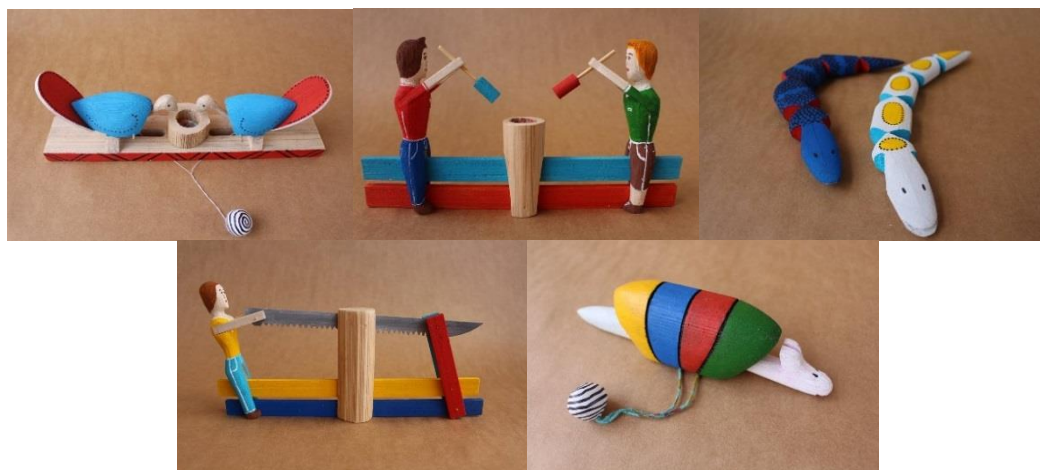


Figura 7 a 11- Brinquedos de Miriti tradicionais. Fonte: Autoral

A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente, seguimos construindo o pensamento de afetamentos que resultam em transformações. Os afetamentos surgem no decorrer de um percurso, aqui, o da produção artística/estética do brinquedo de miriti, ocasionado pelo contexto do multiculturalismo, observa-se que a cultura é dinâmica, os processos são híbridos e muitas das experiências corroboram para a multiplicidade destes processos de interferências culturais que bombardeiam a todos nós diariamente, inserindo e ressignificando em nossas vivências e nossos processos culturais outro formato e, muitas vezes, outra função para o fenômeno. No contexto do brinquedo, afetar vem desvela as transformações, os afetamentos/afetações que o brinquedo possui em sua produção ao longo dos tempos, não temos apenas o brinquedo popular tradicional, hoje podemos dizer que temos um novo brinquedo, o moderno, como os próprios artesão o definem, por consequência da cultura dinâmica, que permite que essa produção seja afetada e, conseqüentemente, em constante mudança. A cultura dos brinquedos de miriti, passa a buscar outras inspirações, sofre influência das mídias e passa a agregar as inovações nos brinquedos, em seus temas e na forma de produção.

O que me afeta? Quando conheci os brinquedos de miriti percebi neles todo um encantamento, não posso dizer que consigo ver tudo o que nele há, mas acredito que ainda tenho muito a senti-lo, interpretá-lo, experimentá-lo, a conhecê-lo. Sentir o brinquedo é imaginar como se pode produzir algo simples, delicado, cheio de encanto, criativo e engenhoso. O poeta aqui é o artesão e só ele tem necessidade do uso da imaginação, só o poeta pode ver. Sentir também é imaginar o passado para seguir no presente, em uma breve

análise estética, percebemos que os brinquedos são cheios de significados e são esses que o conferem como símbolo da cultura a qual pertence, que está expressa na experiência vivida do artesão em um material que é a representação daquele povo.



Figura 12 – Brinquedo barcos de miriti tradicional, Foto: Anibal Pacha, 2014

Figura 13 – Brinquedo cobras de miriti tradicional, Foto: Anibal Pacha. 2014

O que me afeta é o tradicional, a referência, que interfere de forma positiva em meu processo produtivo, é como um mote que nos guia na produção, que ajuda a construir o meu brinquedo, porém, jamais o meu processo produtivo será uma cópia fiel ao brinquedo tradicional, ele será sim um novo brinquedo, que aciona outras estéticas, um novo processo, que toma no passado referências para o futuro.



Figura 14 - Macaco de Miriti. Foto: Autoral, 2013.

Figura 15 - Onça de miriti, Foto: autoral, 2013.



Figura 16 e 17 - Peixes de Miriti, Foto: Autoral, 2013



Figura 4 - Santinhas de Miriti, Foto: Autoral, 2016.
Figura 19 – Pato de Miriti no paneiro, Foto: Autoral, 2011.

Posso dizer também que meu processo produtivo é fruto do fingimento poético, de pura elaboração estética, explicitado por Fernando Pessoa no poema Isto, e que enxergo ‘Isto’ no processo criativo dos artesãos de Abaetetuba, uma troca poética, ou uma essência apreendida por intermédio da experiência com essa matéria, e com a produção artística desses artesãos. Neste sentido, minha produção se configura em produção estética de obra poética, norteada pela tradição dos brinquedos de miriti.





Figura 9 a 17 - Processo de criação; Santa de miriti. Foto: Autoral, 2018

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. In:_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. 7 ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.114-119. (Obras Escolhidas I)

BENJAMIN, Walter. “Narrador: Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov”. In:_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras Escolhidas I)

CANCLINI, N.G. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo, Edusp, 2003

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, Editora LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia Interpretativa*. Tradução: Vera Mello Joscelyne. 10. ed. Petrópolis. Rio de Janeiro, Vozes, 2008.

GARGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GARGNEBIN, J.M. Memória e Esquecimento: Linguagens e Narrativas: Memória, História, Testemunho. In: BRESCIANI, Stella, NAXARA, Marcia (orgs.). *Memória e (Res)Sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. 2. ed. – Campinas, SP: Editora: Unicamp, 2004.

LOUREIRO, J. de J. P. *Cultura Amazônica: Uma poética do Imaginário*. Obras Reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2000. v.4.

LOUREIRO, J. de J.P.; OLIVEIRA, J. *Da cor do Norte: Brinquedos de Miriti*, Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2012.

PESSOA, Fernando. *Poètes de Lisbonne, Poema Isto*. Lisboa: lisbonpoets&co, 2018.

PINHO, Relivaldo. *Antropologia e Filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da amazônia*. Belém: ed.ufpa, 2015.

SILVA, M. Seligmann. *Ler o Livro do Mundo: Walter Benjamin, Romantismo e crítica literária*. Ed. Iluminuras, 1999.

IMAGENS: Atelier MiritiArte (Imagens de 1 a 5- O Brinquedo de Miriti Tradicional e de 6 a 13 Afetamentos – Brinquedos de Miriti).



DA PENUMBRA ÀS PINCELADAS PARA UM ESFUMAÇADO ARTÍSTICO

VASCONCELOS, Iam Nascimento²⁸

guerreirovasconcelos@hotmail.com

VERBETES

Meu primeiro contato com a Etnocologia foi em conversa com Otávia Feio²⁹, no ano de 2016, quando ela ainda era discente no Programa de Pós-graduação em Artes. Neste ano estava tentando, pela primeira vez, pleitear uma vaga para cursar mestrado na UFPA, ela explicou-me que a Etnocologia era uma disciplina nova proposta por três pesquisadores: Jean-Marie Pradier, ChérifKhaznadar e Armindo Bião³⁰. Para o tema proposto para pleitear a vaga não existia muito referencial teórico publicado e sim só saberes na oralidade passados de geração em geração, entendi então que a Etnocologia privilegiava a inteligência do discurso indissociado da fonte que o gerou e me daria respaldo para validar aquela fala do sujeito participante e praticante do fenômeno espetacular praticado.

Em 2017, ingressei no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA e, ao cursar as disciplinas ofertadas no mestrado, comecei a rever o pré-projeto com o qual tinha sido aprovado no programa. Orientado pelo Prof. Dr. Miguel Santa Brígida a pessoa responsável por trazer a Etnocologia para a região Norte do Brasil, fui convidado para fazer parte do grupo de estudo TAMBOR, o qual ele coordena no PPGARTES/UFPA, conforme os estudos, comecei a entender melhor essa nova disciplina que pretendia compreender as Práticas de Comportamento Humanos Espetaculares Organizados (PCHEOS).

Porém, foi na disciplina Atos de Escritura com a Professora Dra. Ivone Xavier que pude perceber que não somente pretendia compreender o outro e sim compreender o meu fazer artístico como maquiador da comissão de frente do Auto do Círio.

Construo a pesquisa como uma autoetnografia, pois ela me possibilita uma investigação em formato de lembranças através das vivências pessoais que acontecem na

²⁸ Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-/Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); graduado em Bacharelado em moda, UNAMA; Técnico em Figurino, ETDUFPA; Maquiador da Comissão de Frente do Auto do Círio: Projeto de Extensão da Ufpa, membro do Grupo de Pesquisa TAMBOR-UFPA.

²⁹ Mestre em Artes PPGARTES/UFPA e Figurinista da produtora de áudio visuais Invisível Filmes

³⁰ A disciplina foi criada em Paris no ano de 1995.

prática da pesquisa, que envolve a descrição e análise de experiências pessoais, Tony E. Adams, Stacy H. Jones e Carolyn Ellis afirmam que a:

Autoetnografia é um método de pesquisa que: 1) Usa a experiência pessoal de um pesquisador para descrever e criticar crenças, práticas e experiências culturais; 2) Reconhece e valoriza as relações de um pesquisador com os outros; 3) Usa profunda e cuidadosa auto-reflexão - tipicamente referida como "reflexividade" - para nomear e interrogar as intersecções entre o eu e a sociedade, o particular e o geral, o pessoal e o político; 4) mostra "pessoas no processo de descobrir o que fazer, como viver e o significado de suas lutas"; 5) Equilibra rigor intelectual e metodológico, emoções e criatividade; 6) Busca por justiça social e por uma vida melhor³¹ (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015: 1-2. tradução nossa).

E também utilizo a etnografia, por ser um processo conduzido por influência do próprio pesquisador. Deste modo, a utilização de técnicas e procedimentos etnográficos, por não seguir padrões rígidos ou pré-determinados, pois desenvolve-se a partir do meu próprio senso a partir do trabalho de campo da pesquisa, através da etnografia descrevo o processo criativo presente, do ano de 2018.

A partir do exposto, pretendo compreender três processos criativos de caracterização e visagismo, propostos por mim, para o Auto do Círio, que são as comissões de frente dos anos de 2016, 2017 e 2018. Imaginar esse trabalho é tão desafiador, pois tenho que me colocar como uma terceira pessoa olhando o meu processo criativo, estranhando aquilo que para mim já é íntimo e orgânico.

Desta forma, destaco três verbos de ações, com o propósito de melhor nortear esta pesquisa e cada verbo será o indutor para cada capítulo de minha dissertação:

1. Penumbrar
2. Pincelar
3. Esfumar

³¹ "Autoethnography is a research method that: 1) Uses a researcher's personal experience to describe and critique cultural beliefs, practices, and experiences; 2) Acknowledges and values a researcher's relationships with others; 3) Uses deep and careful self-reflection - typically referred as 'reflexivity' - to name and interrogate the intersections between self and society, the particular and the general, the personal and the political; 4) Shows 'people in the process of figuring out what to do, how to live, and the meaning of their struggles'; 5) Balances intellectual and methodological rigor, emotions, and creativity; 6) Strives for social justice and to make life better" (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015 : 1-2).

A Pele da Rua – O processo Criativo do maquiador no Auto do Círio

1. Penumbrar

Mas aquilo que na aparência é claramente compreensível é penetrado e regido pela obscuridade (M. Heidegger)³²

Há coisas que, embora claras, quando penetram no interior de outrem são regidas por sentimentos ainda não revelados e, desse lugar, novas coisas podem ser reveladas, claro, escuro, sombrear, o mesmo local que transita entre a luz a meia-luz e a não luz. Segundo o dicionário, penumbrar significa “Ponto de transição entre a luz e a sombra.” (HOUAISS, 2009, p. 568). A partir deste significado proponho outro significado para a minha pesquisa, a palavra PENUMBRAR aparece com o intuito de mostrar os meus primeiros fazeres artísticos, fui lançando no escuro e, aos poucos, tive que clarear. Quando começava a ter noção de uma vertente da arte, logo vinha o escuro para mostrar outra vertente, a qual desconhecia. Porém, antes de mencionar esta PENUMBRA artística, menciono a PENUMBRA da vida, pois foi nesse lusco fusco que vivenciei o Círio.

As lembranças que tenho da procissão do Círio surgem a partir da minha adolescência, quando comecei a participar através do Colégio Moderno³³ onde estudava. Antes de falar das minhas vivências, é importante compreender como começou minha participação nesse fenômeno espetacular que é o Círio de Nazaré.

Aos onze meses de idade, morava no prédio Urca³⁴, passava as tardes com a babá, ela, por sua vez, tinha o costume de assistir as novelas da tarde comigo, me deixando sentado na janela, com os seus braços envoltos no meu corpo. Eu, como toda criança, era muito inquieto e, em uma dessas inquietudes, eu caí de sua proteção, caí do segundo andar do prédio, mas que correspondia ao quinto, pois a estrutura do prédio era, segundo andar, primeiro andar, piso do salão de festas, piso do térreo e piso da garagem. Caí em cima dos concretos no piso da garagem, por sorte, no exato momento da minha queda, um estudante de medicina estava chegando de carro, ele sem saber quem eu era, pegou-me pelas

³² Bião cita o autor M. Heidegger. *A profundeza das Aparências*. 2009. p.19.

³³ Colégio Particular localizando na rua Quintino Bocaiúvas em Belém do Pará.

³⁴ Prédio localizado em Belém do Pará, na rua Gentil Bittencourt.

pernas e, de cabeça para baixo, para o sangue escorrer e não coagular, me levou para uma clínica de Neurociência que existia ao lado do prédio, Dr. Benjamin estava saindo, ao perceber ele entrando, logo retornou para fazer os procedimentos para salvar a minha vida, depois de tudo encaminhado na clínica, o estudante foi atrás de minha mãe, Ana Glória Guerreiro Nascimento³⁵, fiquei em coma por quinze dias, fiquei na PENUMBRA escura e, nesse período, mamãe, em suas orações, fez uma promessa, de que se eu vivesse, iria me levar à procissão do Círio, agradecendo a Nossa Senhora de Nazaré pela minha saúde e, quando pudesse acompanhar a procissão, eu iria sozinho e foi assim até os meus doze anos.

Jean Duvignaud (1983) ao tentar ter uma definição de festa, propõe dois significados, neste momento, falarei somente da uma celebração, a festa de participação, quando a comunidade é consciente dos mitos, símbolos e rituais ali utilizados. Aos doze anos, comecei a estudar no Colégio Moderno e sempre no período de outubro, a instituição organizava-se para participar do festejo do Círio. Alguns alunos se inscreviam para participar como ajudantes de primeiros socorros e outros, como eu, inscreviam-se para participar dos carros dos Milagres, ao total são 12 alegorias montadas sobre os carros que integram a procissão do círio: carro do Plácido, barca dos Escoteiros, Barca Nova, Barca com Velas, Barca Portuguesa, Barca com Remos, carro da Santíssima Trindade, quatro carros de anjos e o carro Dom Fuas. Todas recebem os ex-votos de peças dos promesseiros, sejam velas, formatos de partes de corpos em cera, ou tijolos e casas feitos de isopor. Como integrante de uma das barcas em três procissões, por ser mais magro e mais leve, eu era convidado para ir em cima da barca, minha única atenção era pegar as peças que os promesseiros iriam me dar e guardar dentro da barca.

O Colégio Moderno foi o local no qual tive mais proximidade com as artes, comecei participando da Moderno Companhia de Artes Cênicas, no Colégio Moderno, e da maquiagem pude ser um menino sonhador, um morador de rua, Pequeno Príncipe, o Joaquim, entre outros. Aos 12 anos, ingressei no Grupo Coreográfico do Colégio Moderno e, como bailarino, pude ser o Chaplin, indígena, hippie, animal jumento e sambista, lembro que, nessa época, eu pegava da mamãe os itens básicos de maquiagem, pó compacto, base, lápis de olho e máscara de cílios, colocava tudo dentro de um estojo e sempre que ia para o teatro ou dançar em algum outro lugar, o levava comigo, para mim era importante, esse processo de se

³⁵ Professora de Educação Física e atualmente coordenadora do Nel em Belém do Pará (Núcleo de Esporte e Lazer).

automaquiar, de PINCELAR o rosto, era uma forma de eu entender o personagem a qual me propunha interpretar e, ao mesmo tempo, ter um momento de concentração para a cena, para que, quando pronto, a PENUMBRA das coxias me levasse para a LUZ da cena.

2. PINCELAR

Segundo o dicionário, pincelar significa “pintar ou aplicar com o pincel” (HOUAISS, 2009, p. 578), busco neste significado, dar importância para os profissionais que atravessaram a minha trajetória, de acordo com a PINCELADA, as marcas podem ser sutis e outras mais fortes, pretendo enfatizar as fortes PINCELADAS que ficaram comigo, as da Professora Dr^a Ana Flavia Sapucahy, do Professor Ms. Cláudio Didimano e da comissão de frente.

Meu primeiro contato com um maquiador profissional me maquiando, foi no espetáculo, *O corcunda de Notre Dame*, realizado pela professora Thais Reis¹ na Academia Companhia Atlética, na qual interpretei o Quasimodo, o protagonista. Ele tinha o rosto deformado e uma corcunda nas costas, lembro que achei interessante todo o processo de transformação no meu rosto, utilizaram muitas massas artificiais para maquiagem, para modelar o rosto deformado, sabia que era eu no espelho, mas não conseguia enxergar o ator, e sim o personagem, a partir desse momento, comecei a compreender a importância que o profissional da maquiagem tinha em um espetáculo.

Em meu terceiro espetáculo do Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, fizemos *Os Saltimbancos* e, nele, interpretei o Jumento.

Na primeira temporada, a professora Flávia não estava em Belém, então, eu mesmo propus uma maquiagem para todos os jumentos, porém, com o suor e o tempo grande de espetáculo a maquiagem foi se deteriorando, no final, parecia que a proposta da maquiagem era de pessoas que trabalhavam em carvoarias, em junho do mesmo ano, fomos apresentar o espetáculo em João Pessoa-PB, e lá a Ana Flavia sugeriu uma maquiagem mais clean e que remetesse, logo de imediato, ao focinho do jumento, "a inteligência visual faz com que os conceitos de linguagem visual sejam assimilados com facilidade". (HALLAWELL, 2009)

O Auto do Círio, este fenômeno cênico de dimensões singulares, foi proposto “com a direção de Amir Haddad que, a convite da Universidade Federal do Pará, esteve em Belém” (BRÍGIDA, 2015, p. 25). Este mesmo autor nos mostra também que:

O cortejo dramático do Auto do Círio surgiu em 1993, na Universidade Federal do Pará produzido e dirigido pelo Instituto de Ciência das Artes através da Escola de Teatro e Dança, com o objetivo de criar um espetáculo em que os artistas de Belém pudessem homenagear a sua padroeira, durante a sua maior festa popular e, assim, reinterpretar através do teatro de rua, o Círio de Nazaré, uma das mais importantes manifestações religiosas e culturais do país (BRIGIDA. 2008, p. 36).

O espetáculo percorre uma extensão de um quilômetro no bairro da cidade velha. O cortejo forma-se na rua do Carmo de frente para Igreja do Carmo e tem suas três paradas, conhecidas como estações. Nessas paradas ocorrem apresentações artísticas das mais variadas vertentes das artes, em cima de um palco, elas situam-se da seguinte maneira: primeira parada, na Igreja da Sé (de onde sai a procissão do Círio) é importante frisar que é nesta parada que um artista ou um grupo de artistas interpreta o texto composto por Amir Haddad; a segunda estação é em frente ao Instituto Histórico Geográfico do Pará- IHGP. Neste palco ocorre a coroação a Nossa Senhora de Nazaré, onde a direção do cortejo escolhe uma mulher do elenco para ser a representação de Maria, e a terceira e última estação é em frente à Prefeitura de Belém, chamamos de palco apoteose, e a ação mais importante que acontece neste palco é o manto de Nossa Senhora confeccionado pelo carnavalesco Guilherme Repila, para ser atrelado aos balões de gás e soltos no fim do espetáculo.

Meu convívio com o Claudinho³⁶, foi a partir de 2009, ele era o maquiador titular do Auto do Círio. Neste ano, fiz minha segunda participação no evento e primeira na comissão de frente, o cortejo completava 15 anos, saí em cima de um tripé, com um longo vestido marrom e um adereço de cabeça que imitava galhos, estava representando as árvores encantadas das florestas. Nesse mesmo ano, tive uma visão privilegiada do cortejo, como estava imerso em um palco móvel, pude ver todo o cortejo dando cores a cidade velha, percebia que todos os artistas de diferentes vertentes, cantores, atores, dançarinos, cenógrafos relacionarem entre si e, principalmente, com os espectadores "a ligação entre a emoção partilhada e a comunalização aberta é que suscita essa multiplicidade de grupos." (MAFFESOLI, 2002, p.18).

No ano de 2011, viemos representando os seres encantados das águas barrentas, Claudio Didimano, em um dos ensaios gerais pediu para fazer em mim o teste de maquiagem. A proposta era utilizar as cores, verde, azul, vermelho e branco, com texturas de escama, percebi que, além de utilizar as sombras para me maquiar, ele utilizava uma rede de

³⁶Cláudio Didimano, professor da Escola de Teatro e Dança.

tela protetora em forma de "x". No início estranhei, mas depois, percebi que quando terminou todo o visagismo, o meu rosto estava com forma de escama de peixe.

As minhas participações no cortejo dramático, fizeram-me perceber a importância que o corpo do artista exercia tanto para o cortejo quanto para o local. A preparação deste corpo caminhante ganhava mais força no início do espetáculo, quando ocupávamos o lugar da comissão de frente no cortejo. A visão que se tem na rua do Carmo é de uma escola de samba pronta para entrar na avenida, pois temos a arrumação do cortejo dividido por alas. (SANTA BÍGIDA. 2015). Essas pinceladas ajudaram a esfumar o meu ser artístico.

3. ESFUMAR

Na Amazônia, o imaginário, espécie de *sfumatto*,
poetizando a relação cultural entre o homem e a
natureza, entre o real e o surreal
(Paes Loureiro)

O ano de 2014 foi meu último ano na comissão de frente, sentia que chegava a hora de me ausentar por um determinado tempo dos palcos, precisava respirar novos ares, precisava conhecer novas pessoas e, então, resolvi sair da Companhia Moderno de Dança, depois de 12 anos dançando no mesmo lugar, com as mesmas pessoas, sentia que a parte técnica dos espetáculos precisava de mim e, foi assim, que tomei a decisão mais difícil de minha vida, me ausentar da cena de corpo presente para ESFUMAR os meus outros afazeres artísticos.

No ano de 2016, fui convidado pelo Claudinho para assinar a comissão de frente, apesar de ter me maquiado todos os meus anos de bailarino, maquiagem o outro era diferente, eu respirei fundo e, graças a minha AUTOCONFIANÇA, aceitei o convite, saber que iria maquiagem os meus amigos deu-me mais segurança nas minhas habilidades, pois se errasse eles iriam ajudar-me a melhorar.

Neste ano, a comissão veio com o tema Os Caruanas, o primeiro desafio foi como materializaria os povos indígenas que se transformaram em energias e estão debaixo das águas.

Com a AUTOPERCEPÇÃO comecei a observar o que a cidade de Belém me fornecia inspirações visuais, aliás, vivo em uma Amazônia urbana, porém, se vou para a beira do rio consigo vislumbrar a floresta Amazônica. Como afirma Paes Loureiro, a minha cidade é um *sfumatto*, pois não sei onde começa a floresta ou finda a cidade, tudo está muito

esfumaçado. “Na Amazônia, o imaginário, espécie de *sfumatto* poetizando a relação cultural entre o homem e a natureza, entre o real e o surreal, instaura e configura essa zona indistinta de devaneio, esfumado crepuscular sombreando o espaço de *poiesis* entre a realidade e a imaginação” (LOUREIRO, 2001, p. 1).

Depois dessa autopercepção resolvi aguçar o meu AUTOCONHECIMENTO e recorri aos seres míticos encantados da encantaria, para utilizar a iconografia indígena, mas de forma abstrata, segundo Loureiro “os mitos amazônicos, os encantados que habitam as encantarias – espécie de olimpo submerso nas águas dos rios da Amazônia, são compreendidos por suas aparência estetizada e por meio dela garantem a força abstrata de sua duração.” (LOUREIRO, 2008, p. 2).

Depois dessa profusão de percepções, cheiros, texturas e sensações, chega o momento de maquiá-los, mesmo sendo pessoas que eu já conhecia, era inevitável o frio na barriga, ativei o autocontrole.

Em 2017, a comissão de frente viria homenageando o orixá Oxalá, tive como desafio fazer o maquiagem que caracterizasse o orixá Oxalá, e meu primeiro processo criativo como já mencionei, não tinha nenhuma pesquisa visual dos Caruanas registrada, porém, neste segundo processo já teria inspirações a partir das comunidades africanas.

Em minhas pesquisadas visuais, deparei-me com várias comunidades africanas e, para cada uma, a pintura corporal tinha um significado, enquanto algumas utilizavam as pinturas para ressaltar suas belezas, outras usam para diferenciar suas famílias na sociedade. Para algumas comunidades a pintura corporal permitia o acesso à divindade, e as comunidades nômades usavam a pintura para a proteção da pele, em contato com o sol.

Os negros escravizados, ao chegarem ao Brasil, ficaram distantes de suas crenças, pois neste período o país estava sob forte influência da cultura europeia. Então, ao querer resgatar suas crenças de matrizes africanas começaram a pintar seus corpos, para eles, isso lhes deixariam mais próximos de suas divindades. Esse costume, hoje, podemos perceber no candomblé e na Umbanda, esta última é uma religião sincrética, pois foi criada no Brasil e para não sofrer retaliações dos brancos, os negros passaram a fantasiar suas comemorações, por exemplo, no dia que tinha a comemoração dos festejos de Nossa Senhora da Conceição, que para os brancos significa a Santa que protege os navegantes, para a comunidade negra era comemorada o dia de Iemanjá, rainha das águas.

O processo de criação do Auto do Círio é uma conversão semiótica dos elementos religiosos em elementos artísticos, então poderia ressignificar esses elementos, sem fazê-los perder sua função, daria uma nova função dominante para o que estava querendo propor, “é o processo de mudança de função ou de significação dos fatos da cultura, quando se dá uma mudança de dominante, re-hierarquizando dialeticamente as outras funções.” (LOUREIRO, 2008, p. 7).

Geralmente, eu só percebia que o processo me afetava quando o trabalho se findava mas, neste momento, conversando com cada integrante da comissão de frente, a ALTERIDADE aconteceu dentro do processo criativo, a relação de diferentes pessoas, diferentes lugares, diferentes comunidades, ALTERIDADE é a relação entre os diferentes, chego em um local que tem um outro pensamento e vou de encontro a uma outra comunidade de pensamentos diferentes e, através desta relação, os dois se modificam, como nos mostra Bião:

Alteridade, identidade, identificações, diversidade, pluralidade e reflexividade – conjunto de noções que remete à consciência das semelhanças e diferenças entre os indivíduos, grupos sociais e sociedades, por um lado e, por outro, à capacidade humana de refletir a realidade e sobre ela, de modo consciente, experimentando e exprimindo sensibilidade, suscetibilidade, opções de prazer, beleza, desejo e conforto; nesse primeiro conjunto de noções, vale ressaltar a emergência da noção de “identificação”, como uma construção temporária, existencialista e dinâmica, contraposta à de “identidade”, como uma categoria definitiva, essencialista e estática, que se encontraria em crise na contemporaneidade (BIÃO, 2009, p. 60-61).

Quando vou maquiar, gosto sempre de conversar com a pessoa, saber como foi seu dia e, principalmente, saber como enxerga aquilo que está se propondo a interpretar, cada integrante com quem eu conversava, ao maquiar, me afetava com as suas histórias de algum jeito, fui maquiando um a um, eles me cediam o que eles tinham mais de precioso que era o seu corpo, com ênfase no rosto, e eu cedia as minhas vivências artísticas, poetizando os rostos deles. Naquele momento, tive um estalo, resolvi terminar de maquiá-los na rua, já no cortejo, e assim fiz, percebi que mesmo as pinceladas conseguidas, dentro de uma sala de dança, a qual fazia o esfumado que queria, só acontecia na rua, e a cada transversal passada de rua era uma penumbra a menos. A pele da rua continuava ali, mesmo no escuro, mesmo no breu, ela aparecia, na PENUMBRA, ela vivia, a maquiagem só ganhava vida no AUTO DO CÍRIO.

Referências bibliográficas

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy H.; ELLIS, Carolyn. *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. *Etnocologia e a cena Baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1983.

HALLAWELL, Philip. *Visagismo Integrado: identidade, estilo e beleza*. São Paulo: editora Senac São Paulo, 2009.

HOUAISS. *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Ed: Objetiva. 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 3. ed. São Paulo. Escrituras Ed., 2001. (Referência para a primeira parte do texto)

_____. *A Conversão Semiótica na arte e na cultura*. Belém: Editora Universitária UFPA, 2007.

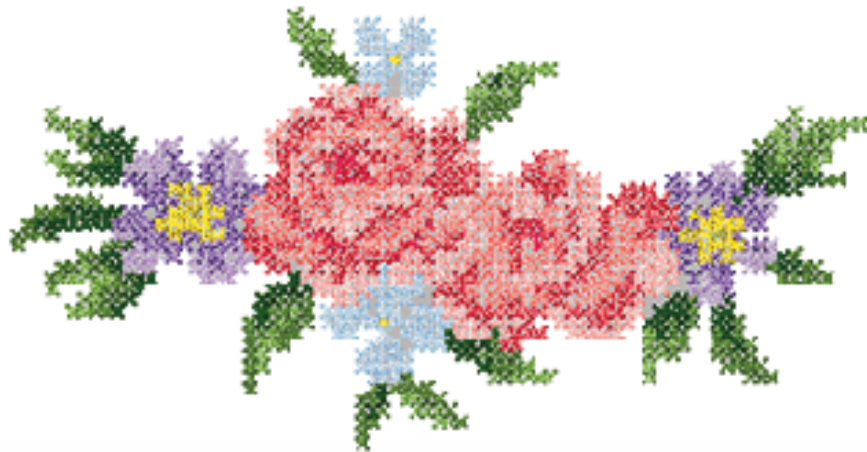
MAFFESOLI, Michel. *O tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro. Ed: Forense Universitária, 2002.

SANTA BRIGIDA, Miguel. *O Auto do Círio: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, 2014.



VERBETES BORDADOS

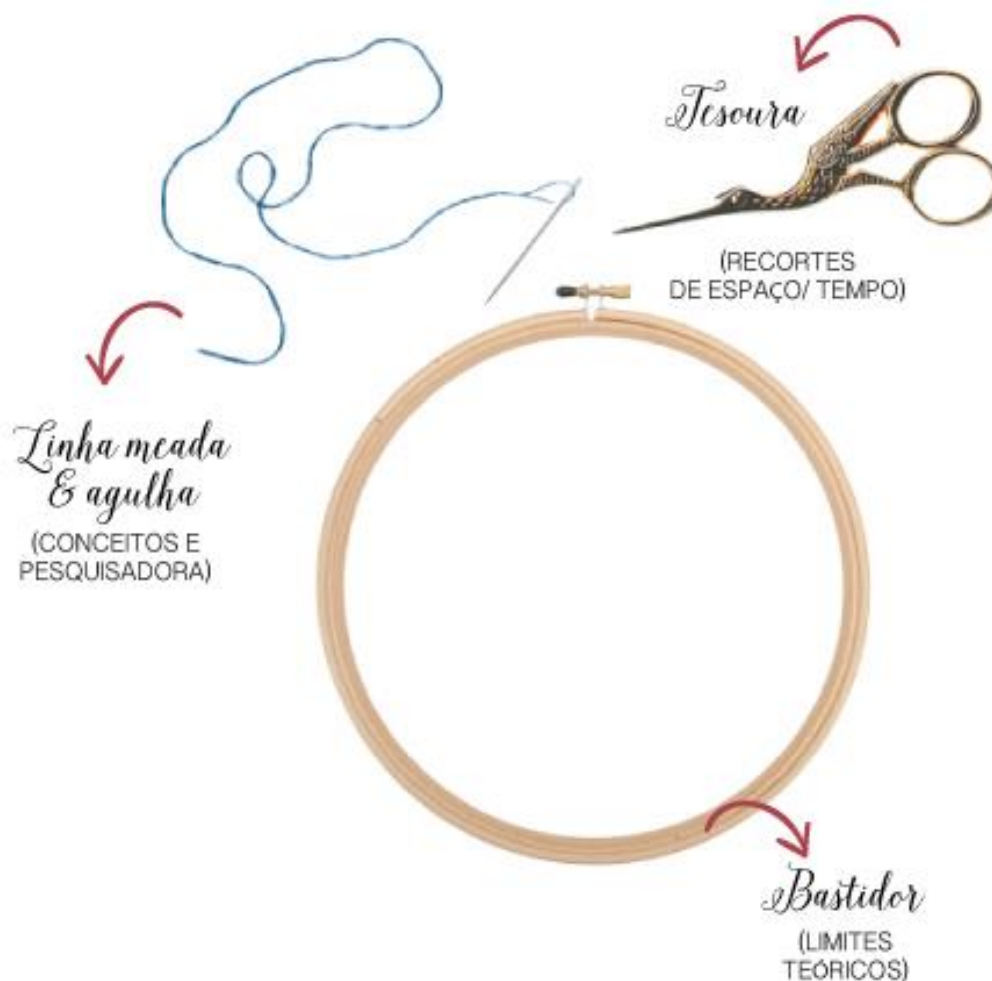
*O tecido poético das
"tramas invisíveis"*



PADILHA, JULIANA³⁷

titapadilha@gmail.com

³⁷ Mestanda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFGA). Bacharel em Design pela Universidade do Estado do Pará (UEPA); artista bordadeira.



Introdução

PARA TECER O TEXTO

Para traçar estes verbetes necessitarei muito além de palavras escritas em uma folha em branco. Para a bordadeira a caneta e o papel fazem parte da primeira etapa do fazer bordar: o risco. Lá esboço meu desenho, vislumbro, faço linhas no papel para contornar as idéias da minha mente, crio formas que se tornarão em breve pontos de um diverso tecido bordado.

No meu tecido-texto também preciso de bastidor, para delimitar minhas bordas. O bastidor é o espaço que me encontro com as leituras que me acompanham na pesquisa. Para formar meus pontos necessito da minha linha de meada. São seis linhas de discussão que se entrelaçam: o feminino, a memória, a identidade, a visualidade, a o contemporaneo e a arte. Alguns pontos

necessitam de três, outros dois, ou até mesmo uma linha. Para que elas penetrem no tecido-texto, me transformarei na pesquisadora-agulha. Transpasso, Suturo, me envolvo nelas e de ponto a ponto formo meus verbetes bordados. Meu recorte é necessário, para que minhas tramas sejam minhas, pertencendo ao meu lugar como bordadeira, artista e pesquisadora. Das tramas outras, muitas agulhas irão alinhavar. Esta é a minha.

i. RISCAR

Para iniciar o tecer, formo meu desenho em um papel em branco. A princípio são só idéias que serão riscadas e rabiscadas na superfície da folha.

Há quem não cultive esse momento inicial do bordar e livremente transpassam as tramas num ato contínuo e inquieto de envolver-se naquele tecido, sem um destino e sem cobranças. Apenas livre para adquirir qualquer forma e formato. Talvez outras agulhas prefiram perfurar assim, no devaneio do fazer. Eu -agulha-pesquisadora me apego ao traço do risco para me arriscar nas tramas da pesquisa, que tanto me encanta.

Em outros recortes meu risco seria pré-definido: Um padrão floral, um alfabeto decorado ou uma bela frase em ponto-cruz, para adornar um tecido de afeto. Um padrão de risco que promoveria minha virtude feminina, minha castidade, humildade e obediência. Em muitos outros recortes antes do meu, bordar era , acima de tudo, evocar a presença feminina³⁸. Faço o uso da minha caneta para riscar este padrão. Dessa vez quero possuir meu caminho nesse texto na forma que eu criar, e não me importo em rabiscar uma, duas, dez vezes. Quero ter orgulho do meu tecido, seja qual for o trabalho necessário para tramá-lo bem.

Me apropriado aqui, também, do potencial em riscar para interferir em outros formatos que se tornaram inúteis no tecer da história. Esta história que por séculos nos afastou desse lugar no qual hoje atravesso como agulha-bordadeira-pesquisadora. Muitas agulhas-bordadeiras foram encaixotadas em suas gavetas, mesmo sendo afiadas e capazes de tecer. Confinadas em seus quadrados, bordaram tramas que o tempo desfiou.

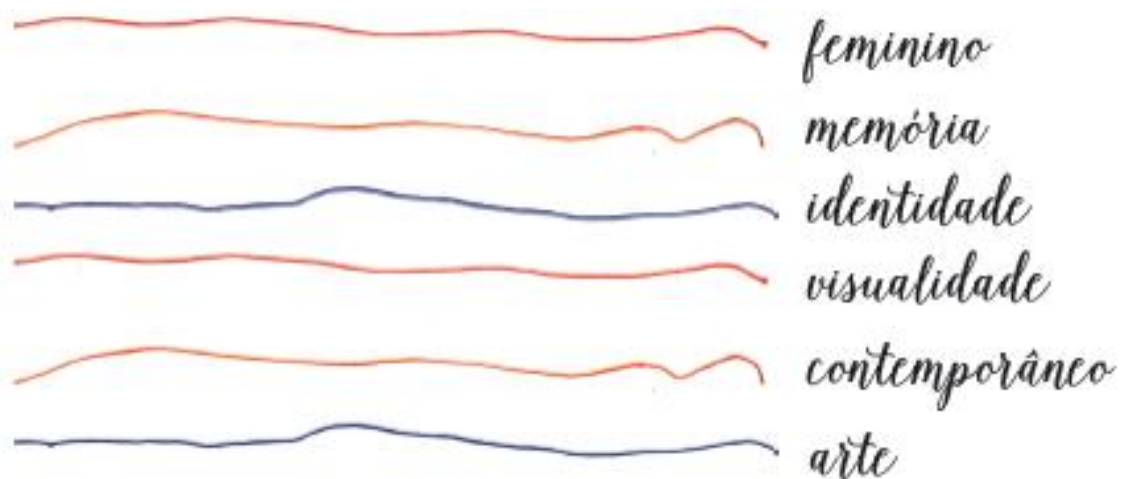
Mesmo invisíveis estas tramas estão presente no meu bordado quando eu me envolvo na linha da memória, da visualidade e na linha do feminino. Nem sempre essa memória me pertence, mas eu sem dúvida pertenço a ela. Halbwachs³⁹ me contou que a memória é construída em muitos e está sempre em transformação. Assim como o riscar, ela está sujeita a se reinventar. O meu risco

³⁸ A afirmação feita enquanto a feminilidade do bordado se baseia na publicação de Rozsika Parker *The Subversive Stitch* (2010)

³⁹ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 20016.

não obedece o padrão porque a minha linha do feminino me puxa para a subversão da feminilidade. Desse risco muitas outras agulhas vão querer bordar.

AS LINHAS



risco do tecido pesquisa



Desenho
FAZER O
RISCO PARA
PASSAR NO
TECIDO



Ação
FAZER O
RISCO NO
TECIDO

ii. cerzir

Passado o momento de rabiscar e traçar o trajeto do meu bordado, é preciso cerzir as tramas. Uní-las, fazer de todos os fios um só tecido. Cerzir requer técnica, conhecimento, material, mas sobretudo requer precisão.

Para a pesquisadora-agulha, cerzir também significa reparar uma fazenda puída depois de tanto tempo abandonada. O cerzir na pesquisa é suturar com cuidado os rasgos causados pelo o

tempo, afastamentos da bordadeira com o mundo além das paredes de sua casa. Para uma agulha envolta nas linhas certas, este árduo trabalho pode nem ser tão cansativo. Algumas linhas são frágeis sozinhas, sendo impossível cerzir e m apenas uma volta. Para reparar de fato todos os danos existentes no tecido da história da arte é importante escolher uma linha bastante resistente para elaborar pontos firmes. Quando reparamos um rasgo compreendemos que é muito cedo para nos desfazermos daquela peça, daquele pedaço de pano. Ele resistirá ao tempo, enquanto existirem agulhas e linhas para reforçar a sua estrutura.

O apego que transferimos à algumas peças importantes para a nossa própria identidade nos faz querer cuidar desta feitura com zelo. Cerzir na pesquisa é acreditar que alguns rasgos tem concerto, mesmo que estes parecem tão deteriorados. O bordado foi, historicamente, inferiorizado e negado ao cânone das artes. Séculos de rupturas das mulheres e as artes que até hoje afasta⁴⁰. Talvez a sua sutura não seja imediata, talvez ela necessite de muitas e muitas linhas para que ela resista, mas é importante que seja feito. Caso não, os rasgos serão cada vez maiores até chegar o momento de sua materialidade quase inexistir. Para esta ação necessitarei de todas as linhas que tenho a meu dispor, pois cada uma dela possui uma potência única para contemporaneizar o tecer do bordado.

Em alguns cerzidos é preciso usar outros tecidos mais novos para unir ao tecido antigo. Alguns outros cerzidos ainda necessitam de cola para poder reparar as tramas afastadas. O meu cerzido é apenas com linhas envoltas no meu eu-agulha, com muito cuidado e atenção para que os buracos sejam reparados. Todo o cerzir é visível, até aquele mais perfeito. Para o meu tecido-texto não é problema, porque é lembrando de nossas antigas falhas que nos preocupamos em não repeti-las no futuro. Reconheço os meus rasgos, mas acima de tudo me orgulho da sua costura.

iii. BORDAR

Entretecer processos de criação e histórias em visualidades (re)existentes na memória feminina. Aqui, bordar significa pontear o tecido da pesquisa, ora transpassando ora suturando rupturas, rasgos, entre gerações, distanciamentos e criações femininas. Eu bordo porque é necessário criar novas bordas para as bordadeiras. Se libertar de seu domínio doméstico sem medo de conquistar seu espaço e reconhecimento como artista.

No tecido-texto, bordar também é se costurar em minhas avós, bisavós, tias e amigas queridas. Uma carga de afeto que me atravessa e conduz meus fios neste constante

⁴⁰ PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch (2010)* e VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem historia (2002)*.

alinhar da pesquisa. Interlinhar memórias, identidades e histórias de uma criação textil e textual feita por mulheres.

O bastidor pro meu bordar delimita meu percurso entre a contemporaneidade, no fazer meu e de outras artistas que também são bordadeiras. Eu uno o risco, a linha, me faço agulha e crio uma nova trama em cima daquelas que ali existem. Muitas vezes, bordando, eu me enrolo em linhas para fazer meus pontos: o ponto atrás, o nó francês, o ponto corrente e, o meu favorito, o ponto caos. Cada um desses pontos representam uma potência diferente na minha escrita.

Se aciono o ponto atrás, movo a minha agulha num repetido movimento de ir para frente da mesma maneira que vou para atrás do tecido, me lembrando que e necessário caminharmos em direção a novos rumos, porém sem nunca esquecer de retomarmos à nossas origens.

Se faço um nó francês, preciso me envoltar completamente nas linhas da pesquisa, rodear ao centro delas para conseguir penetrar o tecido formando um nó forte e redondo na superfície. O nó francês será sempre acionado, pois sem me envolver em referências teóricas, tecer este tecido-texto é impossível.

O ponto corrente é o responsável pelas conexões entre mulheres, tão presentes neste texto-tecido. Ao me atracar em suas linhas vejo a solidão distante e me enriqueço de seus depoimentos, trocas e partilhas. Minha pesquisa apenas existe porque ela se trata de uma corrente de mulheres, um cordão imenso de tantas bordadeiras que viveram e vivem o fazer das bordas.

O ponto caos me remete ao agora. Ele é chamado de caos de forma carinhosa, pelas bordadeiras desapegadas de perfeição. De maneira mais elegante, ele é chamado de ponto contemporâneo. É nele também que meu bordar do tecido ganha força e singularidade. O ponto caos é sempre uma mistura de cores, sentidos e traços que nos deixam absorvidos pela sua originalidade.

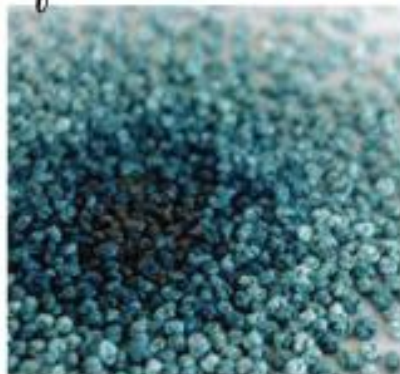
ponto corrente



ponto caos



nó francês



ponto atrás



iv. REVELAR

Ao finalizar um bordado algo pede para se revelar. É como um segredo, um espelho torto e confuso da frente do tecido. O existente oculto, reservado a solidão de sua permanência. Revelar remete a tantos acontecimentos. Uma fotografia, uma reviravolta, uma inquietação. Mas no acontecimento de bordar, revelar está no avesso.

No tempo de minha avó se falava muito a frase “é pelo o avesso que se conhece uma boa bordadeira”, seguido do ato de virar o tecido ao avesso e acompanhar atentamente o trajeto dos nós da linha na superfície. Para as bordadeiras mais descuidadas, este era o momento de verdadeiro pânico. Não importava toda a dedicação que ela poderia ter colocado naquele pedaço de panos, se o avesso não estivesse em perfeita apresentação ela se revelaria uma péssima bordadeira. E ser uma péssima bordadeira era sinônimo de ser uma mulher grosseira, sem modos de moça prendada, sem a delicadeza tão exigida de todas as mulheres.

Em uma prática tão anônima, sem assinaturas no canto do quadro, sem grandes nomes consagrados em galerias, revelar o avesso é entrar em contato com o desconhecido. O desconhecido é a própria bordadeira e sua identidade⁴¹ tão aprisionada ao passado. Por mais custoso que possa ser mantermos o olhar atento aos detalhes ocultos no avesso, todo o bordado está condenado a ter um avesso. Faz parte da sua essência.

Na pesquisa revelar significa abranger o bordado como um todo: frente e verso. Analisar seus aspectos amplamente conhecidos, mas também alongar a visão para os alinhavos quais pesquisadores não se importam em olhar. Na contemporaneidade já conseguimos dialogar com tantas formas de arte, apropriadas e descartadas quando necessário. Por que dissertar sobre o bordado na academia de artes é incomum? Realizar esta pesquisa é subverter⁴² os padrões da arte e de gênero, virar do avesso os tecidos guardados nos depósitos dos nossos saberes. É revelar o oculto indesejado, mas necessário, da história social da mulher.

As tramas invisíveis eventualmente se revelarão, no decorrer do fazer tecido-texto, e muitas outras tramas aparecerão ao enxergarem estas.

REVELAR OS AVESSOS

um bordado para a minha avó

⁴¹ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos,3.

São Paulo: Ed. Revistas dos tribunais, 1989.

⁴² SIMIONI, Ana Paula. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán*. Revista de Antropologia e Arte , Ano 02, vol.01, 2010.

F
R
E
N
T
E



A
V
E
S
S
O

bastidor

Referências bibliográficas



HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

PARKER Rozsika.. *The Subversive Stitch.: Embroidery and the Making of the femininity*, Londres. IB Taurus , 2010.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. Estudos Históricos, 3. São Paulo: Ed. Revistas dos tribunais, 1989.
_____. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

VICENTE, Filipa Lowndes; *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. Revista de Antropologia e Arte, ano 2, v.1, 2010.

ETNOGRAFIAR, MIRONGAR E PEMBAR A PRÁTICA MUSICAL DO CENTRO UMBANDISTA TENDA MIRY SANTO EXPEDITO

Laura Paraense⁴³

lparaense@hotmail.com

VERBETES

Minha filha te peço que digas somente que ainda não te sentes preparada, mas que nunca digas nunca, pois se negares teus dons espirituais, enquanto eu estiver aqui ainda conseguirei ser teu escudo para o mal que possa te atingir com tua negação, porém, depois de minha partida, perderás esse escudo e aí sim, terás que te proteger sozinha dessa tua negação, pois como dizia teu bisavô Américo, onde tem raiz, haverá troncos e galhos que poderão gerar belos e bons frutos

(Maria Paraense)

De onde parti

Tenda Miry Santo Expedito: uma prática musical umbandista no Pará. Este se tornou o título de minha pesquisa de mestrado depois que passei a frequentar a Tenda Miry Santo Expedito, um centro umbandista localizado no bairro da Campina, em Belém do Pará. Meu interesse pela pesquisa se deu pelo meu encantamento pela prática musical que emerge do local, pois esta prática se dá apenas com o uso do canto, sem o acompanhamento de nenhum outro tipo de instrumento musical. Tendo eu, uma formação musical erudita, no nível técnico e superior, através do canto lírico, ao adentrar a Tenda Miry Santo Expedito, logo o encantamento pela música lá praticada, se fez presente em mim.

Aceitar frequentar um centro umbandista para desenvolver meus dons mediúnicos, não foi tarefa das mais simples em minha vida, mesmo tendo sido incentivada por minha mãe, Maria Paraense, a Professora, benzedeira, erveira, Senhora das rezas, como ela era conhecida por um grande número de pessoas que a procuravam para os aconselhamentos espirituais, para pedir uma receita de chá, de banhos para as mazelas do corpo e da alma. Nossa casa, no

⁴³ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); graduada em Licenciatura em Música (UFPA); Cantora Lírica (Conservatório Carlos Gomes); Professora de música.

bairro do Coqueiro, no município de Ananindeua é um sítio com muitas árvores, plantas, bichos e com a liberdade de pisar a terra e sentir a natureza bem próxima, e foi nesse cenário de contato com a mata que tive o privilégio de ser criada, e todos esses fatores contribuíram para que meus dons mediúnicos se manifestassem desde muito cedo em minha vida, porém, o receio de tantos elementos como o medo, o preconceito e as dúvidas, me afastaram durante muito tempo da possibilidade de ser uma trabalhadora da e para a espiritualidade, como minha mãe foi. Contudo, finalmente, depois de passar a frequentar a Tenda Miry Santo Expedito que era o centro que minha mãe, por vezes, visitava e me levava com ela, me tornei uma médium em desenvolvimento na casa.

Norteando a pesquisa

Tomando como caminho para a direção da pesquisa em música, a Etnomusicologia que, de acordo com autores como John Blacking, Antony Seeger, Behague e Merriam, é um campo que estuda o objeto musical considerando o contexto no qual este objeto é praticado e o que ele faz e como faz naqueles que o praticam, passei a desenvolver minha pesquisa de mestrado neste centro umbandista, com o objetivo de realizar uma etnografia densa da prática musical que acontece na casa, utilizando como método a observação participativa, além de entrevistas e coletas de dados e da bibliografia sobre religião, sobre umbanda e sobre Etnomusicologia. Prática musical aqui será entendida como:

Um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição, sendo de extrema importância neste contexto. (...) A execução, com seus diferentes elementos (participantes, interpretação, comunicação corporal, elementos acústicos, texto e significados diversos) seria uma maneira de viver experiências no grupo (CHADA, 2007, p.139).

A *Tenda Miry Santo Expedito* é um centro umbandista que apresenta características bastante particulares no contexto da umbanda, tem sua prática religiosa voltada para o desenvolvimento dos médiuns⁴⁴ e do público em geral. A prática da caridade é um de seus maiores objetivos. Esses cultos acontecem em rituais semanais próprios, onde os fundamentos religiosos são transmitidos. Aqui, diversas entidades são cultuadas e possuem histórias, características e personalidades próprias, que se destacam no espaço físico do centro e na

⁴⁴ Médium: segundo o espiritismo, pessoa que possui a capacidade de estabelecer uma comunicação com os espíritos.

condução dos rituais, demandando um repertório musical específico, que atenda a finalidades diversas. Descrever esse repertório musical considerando o contexto social no qual este acontece, é um dos objetivos desta pesquisa, para tanto, lançarei mão de três verbos de ação com o propósito de auxiliar meu trajeto de pesquisa e cada um desses verbos, será o que induzirá cada capítulo de minha dissertação. Esses verbos são:

1. Etnografar
2. Mirongar
3. Pembar

ETNOGRAFAR

Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplo transitório de comportamento modelado (Geertz, 1989, p. 13).

Na etnografia, o sujeito é o foco principal da pesquisa, portanto, fazer uma etnografia é descrever um contexto interpretando sentimentos, significados e/ou saberes, compreendendo tal contexto sob a visão e o sentimentar do sujeito que pratica o que está sendo pesquisado. Por ser participante da casa onde desenvolvo minha pesquisa, a etnografia me permitirá descrever meus sentimentos e tudo quanto afeta e atravessa a mim e aos que fazem parte da casa, enquanto sujeitos participantes do processo a ser pesquisado.

A pesquisa iniciou no ano de 2017 e seguirá até o ano de 2019, período que compreende o tempo de pesquisa do mestrado. Será realizada através da observação direta da prática musical que acontece na *Tenda Miry Santo Expedito*, de entrevistas com os sujeitos que perfazem a casa, como os médiuns, e o público que frequenta as sessões. Também será usado como apoio para a descrição desta prática musical, o diálogo com autores como Clifford Geertz, Segger e Blacking que tratam das questões que envolvem a etnografia de uma prática musical.

Quanto ao aspecto quantitativo da etnografia proposta na pesquisa, serão descritos e analisados musicalmente, 12 pontos cantados, sendo quatro de cada falange⁴⁵: quatro da falange dos Caboclos Guerreiros, quatro da falange das Pretas e Pretos Velhos, quatro pontos da falange das Encantarias e mais seis pontos considerados pontos gerais da casa, que são: o hino e o ponto de Santo Expedito, o ponto da Virgem Maria, o ponto de Nossa Senhora da

⁴⁵ Falange: na Umbanda significa agrupamentos de espíritos afins que possuem a mesma vibração.

Conceição, o ponto de Zartur, chefe indiano, e mais o ponto de abertura das sessões, totalizando um número de 18 músicas a serem analisadas.

Portanto, etnografar será tarefa extremamente necessária no processo de pesquisa para que sejam capturadas as informações necessárias sobre a prática musical desenvolvida na *Tenda Miry Santo Expedito*.

MIRONGAR

Ponto das Pretas Maria Conga

*Todo mundo anda falando da corrente do cipó
Vou chamar Maria conga pra cozer meu paletó
Fazendo mironga fazendo mironga
E é Maria Conga fazendo Mironga*

A citação acima é um Ponto Cantado⁴⁶ da falange das pretas velhas denominado Ponto das Pretas Maria Conga, e a foto num 1, é do momento em que essa falange está sendo incorporada pelas mulheres médiuns da casa. Num movimento de rodar um braço sobre o outro, que significa desfazer as mirongas é que essa falange se apresenta no terreiro e, em posição quase que totalmente abaixada, as Pretas velhas vão desfazendo os feitiços e magias.

Mironga: mistério; segredo; na umbanda também significa feitiço.

Mirongar na pesquisa será desvendar os segredos que envolvem a prática musical que acontece no centro *Umbandista Tenda Miry Santo Expedito*, não desfazer e sim descrever e compreender o “enfeitiçamento” que essa prática musical provoca nas pessoas, fazendo com



que os mistérios e segredos que acontecem na casa, sejam revelados através dos sentimentos que envolvem as pessoas que frequentam o centro pesquisado.

⁴⁶ Ponto cantado: na umbanda é a música que é cantada para evocar os espíritos que irão se trabalhar no momento do culto

Para me auxiliar no processo de mirongar esses mistérios que a Umbanda traz em sua trajetória vivenciada pelos sujeitos na Tenda Miry Santo Expedito, recorrerei aos autores: Bachelard, Mia Couto e Manoel de Barros, que tão poeticamente tratam sobre as questões que perpassam pela materialidade e o espírito, elementos de grande importância nos fundamentos da Umbanda.

PEMBAR

A pomba é um giz em forma de bastão icônico feito de calcário extraído dos montes brancos Kimbanda e a água que corre do rio Divino U-Silna África. A pomba é utilizada pelas entidades espirituais através de seus médiuns para desenhar os pontos riscados. Estes são a assinatura da entidade espiritual que baixa no médium, no momento do ritual, além disso, a pomba pode ser transformada em pó e utilizada para outros fins de limpeza e proteção.

Pembar será estabelecer a escrita sobre os pontos cantados que serão pesquisados no centro umbandista *Tenda Miry Santo Expedito*, “riscando” a letra e a melodia desses pontos, a fim de descrever, analisar e compreender o que essa música é, para que é, e o que ela faz e como faz nas pessoas no momento do ritual praticado no centro.

“Pembarei” 18 pontos cantados, descrevendo a relação da letra escrita nesses pontos com a história da entidade que a canta, com a função que essa música tem no culto umbandista e, principalmente, com a reação que ela provoca nas pessoas que recebem as entidades espirituais e com as que assistem ao culto. Para “pembar” sobre essa escrita, buscarei como apoio a literatura em etnomusicologia, com autores como Merrian, Blacking e Berágeer que fazem uma reflexão a respeito da música e o contexto no qual a prática musical acontece.

A partir da letra dos pontos cantados aqui descritos, colocarei em ação na escrita o verbo pembar, por mim escolhido para descrever os pontos cantados que acontecem na Tenda Miry Santo Expedito:

Ponto numero 1: Abertura de sessão:

PONTO DE DEFUMAÇÃO

***Povo de umbanda
Vem ver filhos teus
Defuma teus filhos
Na graça de Deus***

Este ponto é entoado em todo início de sessão de trabalho espiritual, ele tem a função de chamar os espíritos trabalhadores para auxiliarem os filhos de umbanda no trabalho que se iniciará, e para defumarem o terreiro onde serão desenvolvidas as sessões, pois somente após a limpeza espiritual do terreiro, através da defumação, é que a espiritualidade amiga, como assim é chamada na casa, pode trabalhar. A dirigente ou o dirigente da sessão é sempre o primeiro a entrar no terreiro, ela ou ele limpa as mãos com amoníaco e cachaça e dirige-se ao congar, como é chamado o altar onde ficam as imagens dos santos, passando antes pela cruz com sete degraus que deve ser “batida” com as mãos em cada um dos degraus e, ao final, feito o sinal da cruz. Os outros médiuns cruzados vêm atrás da dirigente ou do dirigente e repetem o mesmo gesto. Desde o momento em que os dirigentes adentram o terreiro, o ponto acima é entoado e segue sendo repetido até que todos os médiuns entrem no terreiro e sejam defumados.

Essa defumação é feita de duas formas simultâneas, uma é através do espocar do alho, que é feito em quatro pontos no chão do terreiro, formando uma cruz. A primeira, na frente do congar; a segunda, em frente ao público no lado oposto ao congar; a terceira, do lado esquerdo e, a quarta, do lado direito. Nessa defumação, a dirigente ou o dirigente, risca com álcool uma cruz no chão e, em seguida, a médium ou o medium auxiliar, que segue sempre ao lado desse dirigente, coloca uma cabeça de alho bem no centro dessa cruz de álcool, o dirigente espoca o alho com um cachado de madeira e, em seguida, o médium auxiliar atea fogo nessa cruz de álcool, com uma pequena tocha de fogo feita com um ferro que na ponta possui um chumaço de pano em brasa. Uma pequena, labareda de fumaça, em forma de cruz, se forma defumando o ambiente. Paralelo a isso, o mesmo médium auxiliar, balança uma espécie de fogareiro de onde sai uma fumaça produzida pelas ervas que são queimadas com o carvão nesse fogareiro. No catolicismo, esse fogareiro é conhecido como turíbulo, utensílio feito de metal, com uma grande corrente de ferro que é balançada num movimento de vai e vem, para que a fumaça se espalhe pelo ambiente, promovendo assim a defumação.

Durante a entoação deste ponto cantado, podemos observar que as pessoas que se encontram no público, ficam mais atentas do que estavam antes do mesmo ser iniciado, pois é a entoação desse ponto que indica o início dos trabalhos espirituais e, portanto, é durante a defumação que essas pessoas devem ser limpas no corpo físico e espiritual através da fumaça produzida pelas ervas queimadas no carvão.

A melodia em modo menor deste ponto cantado, o andamento lento e solene, os versos curtos, são apresentados como uma invocação ao auxílio da espiritualidade, e provoca no público presente nas sessões, a primeira reação de prontidão, respeito e devoção aos orixás e santos que são reverenciados na casa. Após a defumação concluída, os dirigentes saravam de frente para o congar toda a espiritualidade e iniciam as saudações aos orixás e santos, cantando o ponto de caboclo guerreiro:

2. Ponto de saudação ao patrono da casa

PONTO CANTADO DE CABOCLO GUERREIRO

*Caboclo guerreiro, vencedor de batalha;
Soldado de umbanda, tua espada não falha;
Neste celeiro bendito, pobres e ricos aqui vem buscar;
Na proteção de santo Expedito, o alimento espiritual;
Caboclo guerreiro, vencedor de batalha;
Soldado de umbanda, tua espada não falha;
Neste terreiro bendito, tanto na terra quanto no mar;
Na proteção de santo Expedito, caboclo guerreiro vem ajudar;
Caboclo guerreiro, vencedor de batalha;
Soldado de umbanda, tua espada não falha;*

Esse ponto cantado é um dos mais importantes da casa, pois é a saudação ao patrono espiritual Santo Expedito, caboclo guerreiro. É entoado de forma solene com todos de pé, público e trabalhadores, em sinal de profundo respeito ao chefe espiritual da Tenda Miry Santo Expedito. A melodia escrita em modo menor, apresenta um andamento lento. Seus versos trazem um pouco da história do patrono espiritual Santo Expedito que foi comandante-chefe da 12ª Legião Romana, aquartelada na cidade de Melitene, na Armênia, no fim do século III. Segundo a história, o militar Expedito era de vida devassa, mas um dia, tocado pela graça de Deus, resolveu mudar de vida depois que lhe apareceu o espírito do mal em forma de corvo, e esse gritava “cras, cras, cras”, palavra em latim que significa “amanhã”, ou seja, postergue não tenhas pressa! Espere pela tua conversão. Mas Santo Expedito pisoteando o corvo gritou “HODIE” (hoje), nada de adiamento! É agora, cristão convertido! Assim como toda a sua tropa, Expedito foi vítima da ira do imperador Diocleciano que era um anticristo. A importância de seu posto fazia dele um alvo especial do ódio do imperador. Ele foi flagelado até sangrar e depois decapitado pela espada. Pela sua conversão imediata e não tardia Santo Expedito é invocado nos casos que exigem solução imediata e, por isso, é considerado o santo das causas urgentes.

3. Ponto de invocação das três forças espirituais da casa

PONTO DAS TRÊS FORÇAS

*Quem vem quem vem lá de tão longe
São os anjinhos que vem trabalhar
Oh dai-me forças pelo amor de deus meu Pai
Oh dai-me forças aos trabalhos meus*

*Oh que santo é aquele que vem acolá
É são Benedito que vem ajudar
Aroeira de são Benedito,
são Benedito que nos valha nessa hora*

*Mãe d'água rainha das ondas sereias do mar
Mãe d'água teu canto é bonito quando faz luar
Iê Iemanjá rainha das ondas sereia do mar
É bonito o canto de Iemanjá até faz o pescador chorar
Quem escuta a mãe cantar vai com ela pro fundo do mar
Vai com ela pro fundo do mar Vai com ela pro fundo do mar*

PONTO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

*Baixai, baixai oh virgem da Conceição
Rainha imaculada pra tirar as perturbações
Se tiveres praga de alguém desde já seja retirada
Levada pro mar ardente para as ondas do mar sagrado*

Este ponto cantado é entoado somente durante a sessão de cura que se dá na linha de caboco Maranhãozinho, essa linha cuida das enfermidades do corpo e do espírito e é a primeira sessão da semana, que acontece na segunda-feira, justamente para que as pessoas possam ser limpas. Caboco Maranhãozinho foi em vida um famoso médico, e no plano espiritual recebeu a missão de continuar cuidando através da cura das enfermidades. Essa sessão funciona como uma espécie de posto de saúde, nas quais até senhas são distribuídas para o atendimento ao público, pois os espíritos que descem para trabalhar nessa sessão realizam tratamento no corpo físico das pessoas que estão em atendimento e em casos raros, com a permissão dos dirigentes da casa, cirurgias espirituais também são realizadas nessa sessão.

Esse ponto cantado tem uma funcionalidade muito importante para a realização da limpeza das mazelas do corpo e da alma, pois nessa limpeza é solicitada a rainha das águas, Nossa Senhora da Conceição que, segundo a crença de quem frequenta a Tenda, é quem tem o poder de levar para o mar ardente essas mazelas a serem queimadas. Portanto, na entonação

desse ponto, percebemos que a maioria das pessoas canta de olhos fechados, e muito contritas invocando a presença da Virgem Maria para as suas curas físicas e espirituais.

Podemos concluir que na prática musical que acontece na Tenda Miry Santo Expedito, os cantos com suas letras e melodias próprias, são um dos elementos mais importantes para que a espiritualidade que trabalha na casa desenvolva esse trabalho com êxito, pois é quando os sujeitos que perfazem a casa cantam os pontos cantados, é que a espiritualidade se apresenta no terreiro para trabalhar e praticar a caridade, princípio fundamental **da Umbanda**.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. *How musical is man?* 6. ed. Seattle: University of Washington, 2000.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In: Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 3., 2007, Salvador. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2007, p. 137-144.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Tradução: Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

RAMOS, Artur de Araújo Pereira. *O Negro Brasileiro*. 2. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Sinais diacríticos: música, sons e significados. *Revista do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia da FFLCH/USP*, n. 1, 2004.

UMA PAISAGEM NA NEBLINA

CARVALHO, Marco Antonio Moreira⁴⁷

marcoantonio_moreira@yahoo.com.br



(Frame 01 – Cena final de “Paisagem na Neblina”)

Narrar é resistir.

Guimarães Rosa

No filme *Paisagem na Neblina*⁴⁸ (foto), dois irmãos buscam conhecer o pai desconhecido numa jornada da Grécia até a Alemanha, sozinhos, enfrentando dificuldades. Na trajetória, eles encontram um mundo diferente, cruel, desumanizado. No processo de aprendizado, da angústia à tristeza, eles buscam forças para continuar sua busca. Mas para isso, eles têm que acreditar em algo que supere os obstáculos encontrados.

Numa poética de imagem e sons, no final do filme, o diretor Theo Angelopoulos premia o espectador com uma cena de fé, de esperança, quando as crianças enxergam, após momento trágico da jornada, no meio de uma neblina forte e densa, uma árvore, simbolismo de vida, de esperança, de continuidade. Ao acreditarem nos significados da árvore, nessa paisagem além da neblina, o mundo ficou mais importante, mais belo, para estes personagens e para nós, espectadores. Esse filme, essa imagem, entre outras inspirações, foi disparadora do desejo de valorizar o Cinema como arte e desenvolver um trabalho interpretativo sobre esse

⁴⁷ Crítico de cinema. Mestrando em artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES). Professor substituto da Faculdade de Artes Visuais-ICA-UFPA. Coordenador do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC). Presidente da ACCPA (Associação de Críticos de Cinema do Pará). (marcoantonio_moreira@yahoo.com.br).

⁴⁸ *Paisagem na Neblina*. Direção: Theo Angelopoulos. Grécia. Ano de Produção: 1988. Prêmios: Festival de Berlim 1989, Festival de Veneza 1988 - Leão de Prata.

assunto, em espaços específicos para a exibição de filmes menos comerciais, exibição e apreciação para além do mero passatempo. Quais espaços seriam? Os Cineclubes. Neste estudo, a cultura cinéfila será narrada e interpretada, em diálogo com a prática cineclubista.

Pesquisar é praticar a ânsia de vencer o esquecimento. E pensar que o Cinema, a sétima arte, pode ser esquecida como elemento de transformação do mundo, é aterrorizador. Cinema é Arte. Vai além da vida cotidiana e dá significados. “A arte existe porque a vida não basta” diz o poeta Ferreira Gullar⁴⁹. Mas o Cinema não é percebido assim por grande maioria. Para muitos, cinema é indústria, negócio, produto, apenas entretenimento. Não aceitar essa condição imposta ao Cinema é necessário. Como deixar essa impressão de lado, para trás e esquecer as razões e infinitas possibilidades que o Cinema tem de transformação do mundo e das pessoas? Afinal, é comum ouvir-se depoimentos de cineastas e de pessoas em geral sobre determinado filme que mudou a própria maneira de ver a vida, a sociedade, a existência.

Pensar no cinema como elemento vital de relação e reflexão com o mundo me leva a querer compartilhar um sentimento de encantamento com uma arte que pode, efetivamente, transformar mundos e as pessoas. Por isso, é inevitável buscar uma ideia, um conceito e, principalmente uma prática que valoriza o Cinema como arte. E este conceito adentra nas ações dos Cineclubes - Cineclubes é uma associação ou coletivo que reúne apreciadores de cinema para fins de estudo e debates e para exibição de filmes selecionados -. A prática cineclubista foi desenvolvida, entre outros, pelo francês Louis Delluc⁵⁰ no início do século passado e procurava ser espaço para o Cinema como arte, expressão humana de ideias, sentimentos e transformações. Mas qual cineclubes focar? Quais ações, onde?

Algumas perguntas direcionam este ato de pesquisa. O que posso fazer? Por onde começar, ir, até onde chegar? Tal questionamento, dúvidas e anseios me levaram a outras perguntas e buscas de respostas para entender a ânsia de preservar memórias cinéfilas e sobre o que foi /é feito a partir do conceito cineclubista presente em diversos lugares e que deve ser visto como um elemento, uma estratégia de educação de cultura para as pessoas no/do mundo.

O professor Tunico Amancio⁵¹ reitera a necessidade de ampliar a prática cineclubista, quando afirma que projeções em bares, sindicatos, igrejas – não importa o local e

⁴⁹ Ferreira Gullar (1930-2016) foi um escritor, poeta, crítico de arte, biógrafo, tradutor e ensaísta brasileiro.

⁵⁰ Louis Delluc (1890 - 1924) foi jornalista, cineasta, argumentista, crítico francês e um dos mais importantes colaboradores do Cineclubismo na França nos anos 1920.

⁵¹ Antonio Carlos (Tunico) Amancio é formado em cinema pela UFF em 1974, mestre pela USP em 1990 com uma dissertação sobre a política de produção da EMBRAFILME nos anos 77/81 e doutor também pela USP em 1998 com uma tese sobre a representação do Brasil no cinema estrangeiro de ficção.

sim que o filme propicie um momento de encontro social e resulte em reflexões sobre estética, cultura ou política. Pois esta é a finalidade de um cineclube, promover a discussão e importância sobre a inserção do cinema na sociedade.

Na vida cultural de Belém, uma enriquecedora história de ações de um cineclube é realizada há 50 anos. O Cineclube da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA)⁵², fundado em 1967, estabelece conexão entre cinema e arte com o espectador que deve ser interpretada, vivenciada, processada, catalogada. Registrar o conjunto de ações e conceitos das atividades do cineclube da Associação de Críticos de Cinema do Pará provoca ações de memória e poesia. Poesia, no sentido de que todo esse trabalho sobre o que foi feito e como essa história permanece, é de encantamento contagiante, ao ponto de inspirar outras ações de cultura cinematográfica.

Alguns infinitivos imperam meu fazer: buscar, tratar, observar, fragmentar, analisar para recompor as experiências deste cineclube, é necessário para evidenciar a história de cultura cinematográfica rara no país que valorizou e valoriza o Cinema como expressão artística, e principalmente, incentivar outras ações na luta pela sua valorização e continuidade; ressaltar-recuperar/acionar/expor estas ações é insistir na sua existência e atuação que devem ser conhecidas, demonstradas e ganhar novos significados - elemento chave para o processo criativo - para elaboração de outras influências e histórias similares em novos contextos, lugares, pessoas.

A motivação afetivo-poética da pesquisa, o ponto de partida é o sentimento de insistir/perceber/desenvolver/redimensionar conceitos de Cinema, a partir de uma história que aconteceu/acontece na cidade Belém, especialmente nos corações e mentes daqueles que sabem e/ou querem saber da magnitude do Cinema. Desenvolver esta pesquisa é revelar fatos que aconteceram/acontecem numa cidade como Belém do Pará⁵³, para abranger histórias semelhantes que devem acontecer/surgir/nascer, de novo, ou pela primeira vez, em outros lugares.

No processo de pesquisar, o percurso deve capturar documentos, registrar/recuperar/poetizar histórias, interpretar ações, catalogar filmes exibidos, ações

⁵² A Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA) foi fundada em 1962 com o nome de Associação Paraense de Críticos de Cinema (APCC).

⁵³ O primeiro cineclube em atividade na capital paraense foi *Os Espectadores*, fundado em 1955. No Brasil, surgiu em 1929 com o Cineclube Chaplin Club no Rio de Janeiro.

ocorridas, debates gerados, parceiros, notícias publicadas, registros em papel ou oral⁵⁴, identificar/decifrar protagonistas e, especialmente, os participantes diretos e indiretos desta trajetória cineclubista em Belém. Interpretar o material coletado é gerar ações e lutar contra o esquecimento para que sirva de referência ao que está por ser feito na cultura e educação da cidade e, quem sabe, de outras cidades.

As pessoas que viveram/vivem a experiência do espaço democrático cineclubista têm histórias para contar serão consultadas para narrarem suas versões, impressões, interpretações sobre o que viveram neste cineclube. Estes registros deverão ter uma interpretação histórica e contextual, além da artística, pois vão revelar sentimentos e pensamentos diferentes.

As atividades cineclubistas são ações de resistência cultural, as quais enfrentam dificuldades, mas felizmente, apesar disso, o cineclube da ACCPA completou 50 anos de atividades⁵⁵, entre 1967 e 2017 e permanece na ativa. O recorte para esta pesquisa é o dos 50 anos. O olhar para esse passado inclui o dever de interpretá-lo não apenas como memória, mas como gerador e incentivador futuros para além, ou seja, num conceito de cinema, educação e cultura.

Os elementos/sujeitos da pesquisa são diversos incluindo pessoas, parceiros, filmes, anos, contextos de ação e atuação. As palavras, fatos, sentimentos, lembranças como ponto de partida da trajetória pessoal e coletiva. Programação de filmes, participantes, parceiros, memórias devem ser registradas. Estas informações indicarão possibilidades de interpretação, pois aspectos subjetivo-artísticos criam variáveis merecedoras de atenção.



(Frame 2 – Cena final de *Paisagem na Neblina*)

⁵⁴ Entrevistas produzidas recentemente serão fortes fontes de referência para a pesquisa.

⁵⁵ Não existe registro de um cineclube que tenha atuado por tanto tempo no Brasil e tenha funcionado em diversos pontos de exibição na mesma cidade.

Nessa trajetória de pesquisa entendo ser fundamental incorporar o significado poético da cena final de *Paisagem na Neblina* como a impulsionar desejo de lutar contra o esquecimento, contra a invisibilidade de uma Cinefilia⁵⁶ surgida na cidade de Belém e, especialmente, do amor pelo cinema transmitido pelas ações cineclubistas realizadas. Cinematograficamente, pela pesquisa, assim como no filme, encontrar uma árvore que seja da vida, da esperança e da confirmação da inevitabilidade do Cinema como elemento de encantamento, educação e cultura, é uma maneira de eternizar e referenciar esta(s) e outras história(s) de/sobre cultura cinematográfica que jamais devem ser esquecidas.

A definição da pesquisa sobre o cineclube da ACCPA está livre para inspirações advindas das buscas em arquivos e pessoas. Os conceitos do trabalho estão aprofundados no método de pesquisa e baseadas em autores que trabalham com memória, cultura, educação e Cineclubismo. E, por esse caminho, algumas referências surgem como pontos de partida para a construção do trabalho sobre a história deste cineclube.

Serão desenvolvidas argumentações históricas, artísticas, sociais e educacionais sobre a importância do cinema, desde sua criação no final do século XIX até hoje. É necessário refletir sobre a evolução do cinema, busca de sua linguagem própria, a experiência de artistas de outras áreas, seu crescimento tecnológico. Textos de autores relacionados à memória (Ecléa Bosi, Paul Ricoeur) e cinema (Georges Sadoul, André Bazin) serão interpretados dentro deste contexto para evidenciar que o cinema é inevitável no processo artístico/educacional/cultural do mundo moderno. Filmes que tratam da valorização da memória serão referências poéticas, especialmente aqueles filmes que foram exibidos no cineclube da ACCPA. Reflexões sobre o cinema como importante novidade do século XX e, posteriormente, como forte expressão artística devem ser desenvolvidas.

Na elaboração de uma pesquisa sobre um cineclube tão atuante, diversos filmes podem ser utilizados como referência poética. *Blow Up*, um dos maiores filmes da história do cinema, dirigido por Michelangelo Antonioni, em 1966, me inspira. O filme mostra a busca de um fotógrafo que cansado da banalidade do mundo, busca outras imagens em diversos lugares como uma fábrica e uma praça. Um dia, acidentalmente, ao fazer fotos numa praça, ele descobre que uma foto revelou muito mais do que ele tinha percebido e muda sua percepção sobre as imagens que captou. O “*blow up*” deste personagem com relação a sua

⁵⁶ Cinefilia é a admiração pelo cinema ligada ao interesse em estudar tudo aquilo que se relaciona com a sétima arte. A Cinefilia está muito ligada ao fenômeno dos cineclubes que tiveram um importante papel cultural na divulgação de filmes menos comerciais ou clássicos do cinema que despertam interesse de quem gosta desta arte.

realidade poderá acontecer com o espectador diante de um filme. *Blow up* significa explodir, ampliar, explorar, expandir, revelar. O cinema comporta estas ações.

Poeticamente, defino que o Cinema é uma arte reveladora de mundos. Esse conceito será base para desenvolver e argumentar inúmeras possibilidades que o Cinema tem como arte de revelação para possíveis mudanças de mundos e pessoas. Nesse sentido, é importante criar ideias que consolidaram o cinema como arte e que, como expressão artística relevante, tem necessidade de novos espaços para exibir as manifestações daqueles aqueles artistas que entendem sua relevância.

O Cinema como arte precisa de oportunidades para chegar ao público. Baseado em autores que analisaram o conceito de cineclubes e suas histórias, pretendo valorizar o conceito de cineclubes e elaborar outras ações que podem ser executadas no contexto do século XXI. Um dos objetivos é entender as novas plataformas de audiovisual e o domínio do mercado da indústria cultural que incentiva um conceito mais vinculado ao comércio e ao entretenimento de massas. Contextos sobre o nascimento do Cineclubismo no mundo, e o posteriormente, no Brasil, serão analisados.

As narrativas cineclubistas ocorridas em Belém-PA serão estudadas com objetividade. Memórias e exemplos da prática cineclubista, como objeto da pesquisa, serão interpretados e desenvolvidos sob um olhar de valorização e, principalmente, novos significados para o contexto do cinema do novo século. Autores e relatos dos entrevistados serão usados como referências para exposição de argumentos que possam produzir outras reflexões sobre o cinema realizado e exibido para o público. A história dos cineclubes no Pará e, especialmente, do cineclubes da ACCPA são importantes para entender a influência destes espaços na cultura cinematográfica.

Autores com textos e livros que relacionem a arte, a educação, a cultura e principalmente o cinema, serão usados para elaboração de propostas que vinculem diretamente o Cinema como elemento possível de educação, reeducação, transformação e concepção de outros olhares sobre o mundo. Filmes como *Conrack*⁵⁷ e *Sociedade dos Poetas Mortos*⁵⁸, que mostram a importância da educação para outras visões do mundo, serão referências.

⁵⁷ *Conrack*. Em 1969, um professor chega para ser trabalhar numa escola que tem como alunos crianças negras pobres. Ele tenta trazer uma educação de melhor nível e enfrenta difíceis obstáculos.

⁵⁸ *Sociedade dos Poetas Mortos*. Em 1959, uma tradicional escola preparatória contrata um novo professor de literatura, mas logo seus métodos de incentivar os aluno cria um choque com a direção do colégio.

Cinefilia é o estudo da arte cinematográfica e seu conceito deve ser renovado a partir do que se assiste, pesquisa, argumenta, elabora, processa e poetiza. Belos trabalhos como *A Rosa Púrpura do Cairo*⁵⁹ e *Cinema Paradiso*⁶⁰ emocionaram muitos cinemaníacos que entendem e praticam uma forte admiração pelo cinema. Mas diante de novas configurações do audiovisual, um mercado restrito para manifestações autorais e um contexto político e social mundial que, na sua maioria, diminui a importância do conhecimento e da educação, é necessário pensar em outras possibilidades.

O novo espectador do século XXI deverá ter outro conceito de Cinefilia, de estudo cinematográfico e não ser apenas um passivo espectador. A elaboração de propostas para que o cinéfilo do novo século esteja vinculado a ações de resistência cultural poderá ser expressa de diversas formas que serão sugeridas. A revisão crítica de conceitos cineclubistas e a proposta de novas plataformas como recurso de expansão cineclubista serão dimensionadas no desenvolvimento do trabalho.

No livro *O Clube do Filme*, o autor David Gilmour enfrenta com criatividade a falta de interesse de seu filho adolescente pelos estudos: ele substitui as aulas por sessões periódicas de filmes. Mais do que usar o cinema como forma de aprendizado, Gilmour estabeleceu uma relação mais próxima com o filho que teve a oportunidade de assistir diversas obras e receber aprendizado diferenciado pelas obras cinematográficas. Pai e filho, juntos, passaram anos assistindo filmes e trocando ideias e reflexões sobre o que compartilharam nesses momentos de Cinefilia.

Entendo que a força do cinema, assim como outras artes, está para ser notado, percebido, considerado. Essa conexão de pai e filho, relatada no livro de Gilmour, pelo Cinema, é possível em outras relações de aprendizado. Entendo que esse processo pode ocorrer entre os espectadores, que muitas vezes, precisam de pontes para efetuar longas travessias e entender as expressões artísticas de maneira mais abrangente. Entendo que os cineclubes são pontes de valorização do cinema e por isso merecem ser evidenciados.

Espero que pontes de conhecimento possam ser construídas pela conjunção do cinema, educação e cultura e que cheguem para todos, assim como ocorreu com pai e filho no livro *O Clube do Filme*. Caso tenhamos interesse em atravessar essas pontes, quem sabe,

⁵⁹ *A Rosa Púrpura do Cairo*. Durante a Depressão nos EUA, uma garçonete escapa da sua realidade assistindo filmes. Mas ao ver pela quinta vez o filme "A Rosa Púrpura do Cairo", o herói do filme sai da tela para declarar seu amor por ela. Posteriormente, ela terá que se decidir entre o ator e o personagem.

⁶⁰ *Cinema Paradiso*. Na cidade da Sicília, o garoto Toto fica fascinado pelo cinema local e inicia uma amizade com o projecionista do cinema, numa forte relação de amizade e paixão pelo cinema.

poderemos ficar mais apaixonados pelo cinema, assim como a personagem Cecília de *A Rosa Púrpura de Cairo* ou o menino Toto, eterno frequentador do *Cinema Paradiso*. Retomando a ideia poética do filme *Paisagem na Neblina*, espero que o CINEMA seja nossa paisagem na neblina.

Referências bibliográficas:

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura (1944-1968)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CLAIR, Rose. *Cineclubismo: Memórias dos anos de Chumbo*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2008.

DUARTE, Rosália. *Cinema e Educação*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2009.

GILMOUR, David. *O Clube do Filme*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

LEJEUNE, Phillippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMAG, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente Cinema: Educação, Política e Mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: Do Cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

VERIANO, Pedro. *Cinema no Tucupi*. Belém: Secult, 1999.

FILMES:

PAISAGEM na Neblina. Direção: Theo Angelopoulos. 1988.

BLOW UP. Direção: Michelangelo Antonioni. 1966.

CINEMA Paradiso. Direção: Giuseppe Tornatore. 1988.

CONRACK. Direção: Martin Ritt. 1974.

SOCIEDADE dos Poetas Mortos. Direção: Peter Weir. 1989.

**RENAN DELMONTT
SOUZA PARAGUASSU**

renansthrad@gmail.com

CORPO-UNIVERSO

Corpo:

Substância material

Orgânico ou inorgânico

Corpo sólido.

Uníversono:

*Conjunto de todos os
astros com tudo que neles
exista.*

*O sistema solar, com seus
planetas e satélites*

“[...] O ator, o homem que vive, que pensa, que sente é o único elemento de teatro absolutamente indispensável.

Todos os outros elementos, embora sejam de imensa utilidade, não são mais que satélites desse “Sol” do teatro que é o ator. [...]”
(Eugênio Kusnet)

“Não tenho quintal e nem mochila, eu tenho órbita”.

Assim surgiu o pensamento que gerou todo o processo de organização metaforizado desta pesquisa, onde a escrita e criação cênica partirá da organização das experiências teatrais vivenciadas e até esquecidas por este pesquisador. Neste pensamento, o meu corpo é o centro de um sistema, assim como o sol, mas com a diferença de guardar em si um universo de vivências artísticas.

Em meio a esse cosmos, a memória projeta de dentro para fora do astro rei todas as vivências teatrais e cênicas, transformando-as em verdadeiros corpos celestes que por sua vês assumem seu lugar numa grande órbita.

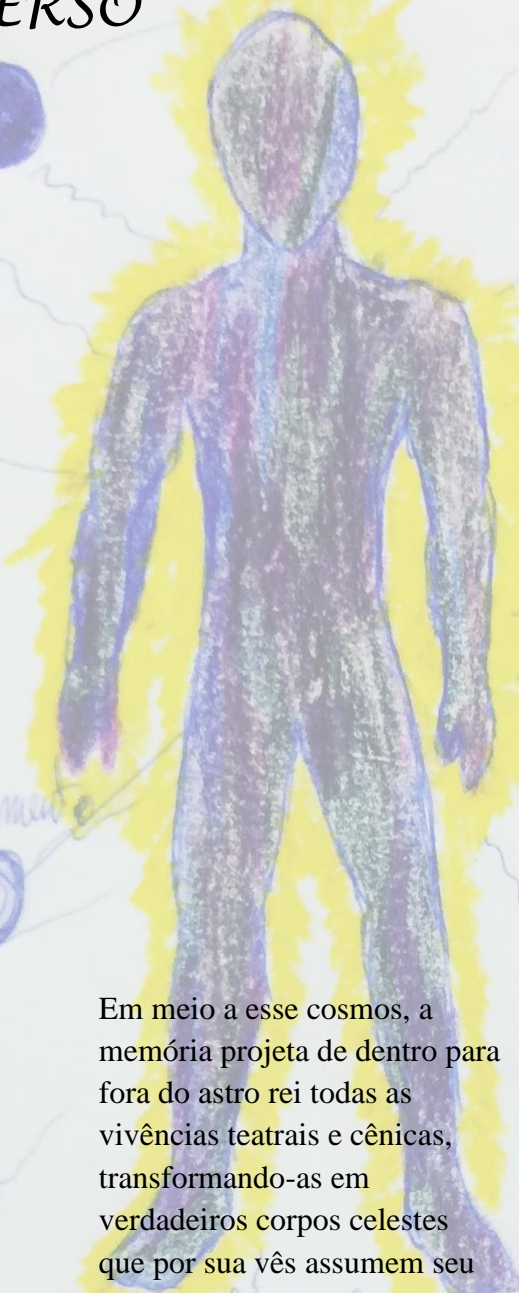
Corpo universo é o arca-bolso da criação cênica, é fonte de combustão solar que alimenta e aquece o fenômeno da atuação, é essência primordial do corpo metafísico do ator que toma forma em corpo fenômeno ao personificar, viver, sentir, brincar e pulsar

outras tantas vidas contidas no universo da construção teatral.

Esse universo está em constante expansão, criando micro big-bangs, extinguindo estrelas, explodindo planetas, causando por vezes - ao corpo que o confina - dor, medo, ansiedade, hesitação, mas também em sua grande maioria, esta expansão também alimenta a formação de novas constelações, de novas galáxias, e até mesmo nebulosas coloridas e misteriosas.

Viajar pela sua infinidade é tarefa árdua, delicada, mas quando feita com dedicação, empenho e generosidade, se torna rica, produtiva e imensamente prazerosa, pois as diversas dúvidas que coletamos a cada decolagem e em cada pouso tornam-se matéria de transformação, fazendo com que nós consigamos nos perceber melhor, e ainda mais, perceber o outro. Tudo isto, torna-se combustível para alçarmos voos mais profundos ao longo da exploração espacial.

É deste corpo carregado de astros e corpos celestes - que hora se aproximam, hora se distanciam ou simplesmente me cortam como estrelas cadentes - que surge uma nova escrita/poética cênica .



ORBITAR

*Percorrer trajetória
circular em torno de algo.
Girar na órbita de
alguém.*

“A companhia vivida
dos objetos familiares
nos traz de volta à vida lenta.

Perto deles
somos tomados por uma
fantasia que tem
um passado e que no entendo
reencontra
a cada vez um frescor”.

(Gaston Bachelard)

Neste movimento da pesquisa,
eu me torno astrônomo.

Observo por meio de uma
lente todos os elementos que
estão girando em torno do
astro rei, e olhando para cada
um deles, calculo a distância,
identifico os que estão mais
próximo, os mais distantes, e
principalmente, aqueles que
estão girando em velocidade
espantosa se tornando quase
imperceptíveis, mas deixam
um rastro para serem seguidos,
estes são muito ricos em
conteúdo, mas exigem um
pouco mais de atenção.
Comumente chamados de
teóricos, pensadores,
referências, estes cometas
bibliográficos por vezes se
chocam uns com os outros,
demonstrando estar em
sentidos opostos.

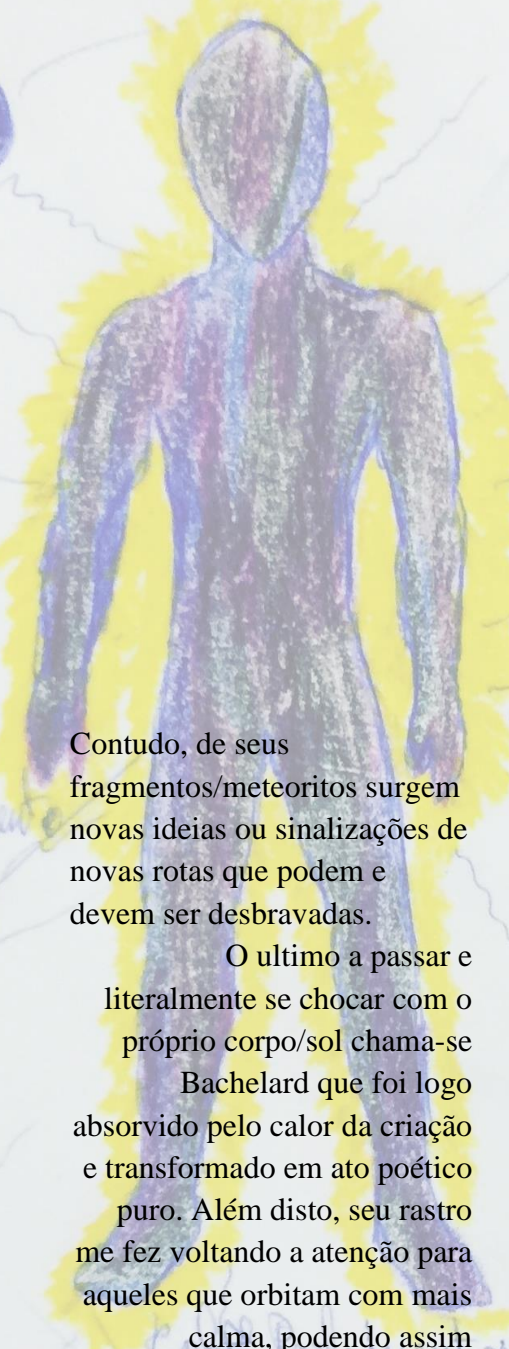
Contudo, de seus
fragmentos/meteoritos surgem
novas ideias ou sinalizações de
novas rotas que podem e
devem ser desbravadas.

O ultimo a passar e
literalmente se chocar com o
próprio corpo/sol chama-se
Bachelard que foi logo
absorvido pelo calor da criação
e transformado em ato poético
puro. Além disto, seu rastro
me fez voltando a atenção para
aqueles que orbitam com mais

calma, podendo assim
identificar possíveis ligações.
É neste momento que ajusto as
lentes do telescópio, mapeio,
traço possíveis rotas e coeto
as informações necessárias
para poder explora-los mais de
perto e com mais segurança
também.

Finalmente entro na
espaçonave e assumo a postura
de astronauta. Desta vez, me
coloco em órbita, passeando
por cada um dos os astros e
corpos celestes que compõe
este sistema, e isso inclui pegar
carona na calda daqueles que
passam como cometas
chegando por vezes até a
conduzi-los ao encontro de
outros propositadamente.

Orbitar pode ser visto também
como um movimento de
mergulho, de entrar na
dimensão interna deste corpo
universo, assumindo assim
uma forma dupla de
movimento pesquisador, pois
ao mesmo tempo em que
experiências circundam este
corpo, sentimentos que ainda
estão pulsando, estão vivos o
revolvem por dentro e fazem-
se necessários para esta
viagem.



TREINAR

Preparar-se

Exercitar algo

Praticar

“Decidi que durante três meses, das doze à uma, durante todos os dias, onde quer que eu viesse a estar e não importa o que estivesse fazendo, ficaria observando tudo e todos à minha volta”.

(Richard Boleslavski)

Assim como os astrônomos observam as estrelas, planetas, e galáxias para poder traçar planos de desbravamento e desenvolver estratégias para a ação, os astronautas se preparam, treinam, estudam e simulam situações diversas vezes para desenvolverem habilidades que os ajudarão a ter êxito ao longo de sua estadia no espaço, e aqui não seria diferente, pois treinar é um constante momento dentro desta pesquisa

Como base metodológica de treinamento, o cometa Intitulado “O Estado de ser do Ator”⁶¹ faz parte de todo o percurso prepara meu corpo para desenvolver e potencializa o fenômeno da atuação, garantindo assim um melhor desempenho na exploração cênica, além de me

⁶¹ Treinamento sistematizado e desenvolvido ao longo de trinta e três anos por Carlos Simione, ator e membro pesquisador do Grupo LUME teatro (Campinas-SP).



proporcionar estabilidade ao entrar na gravidade zero da criação, pois treinar é um constante momento dentro desta pesquisa, será o exercício diário de ler, reler, refletir, anotar, apagar, rasurar, reescrever; treinar potencialidades subjetivas até então camufladas para mergulhar e emergir para outros espaços e buscas constantes. Este treino é tanto físico como mental.

Como um bom astronauta, carrego durante a exploração deste cometa um diário de bordo, nele, os sentimentos, sensações, reflexões e descobertas frutos da prática serão registrados, por vezes na linguagem escrita (palavras) e por vezes na linguagem gráfica (desenhos e pinturas).

Além disso, o cometa treinamento brilha fortemente e faz parte da composição de todos os momentos das experimentações cênicas geradoras da poética, as chamadas “Constelações Compositivas”.

REVISITAR

*Tornar a visitar.
Voltar ao local*

“ Relambrar não é reviver mas
refazer, reconstruir,
repensar com imagens de hoje
as experiências
do passado. A memória é
ação.”
(Cecilia Salles)

Já em órbita, a observação
começa a ser feita de forma
mais detalhada, além de se
começar os primeiros
movimentos de exploração
rumo ao novo.

Aqui a memória deixa a sua
forma de lente telescópica e
assume a qualidade de uma
mochila propulsora que dá ao
astronauta a mobilidade
necessária e segura fora da
gravidade, e o olhar presente
carregado das experiências
passadas confere a capacidade
de perceber detalhes e
diferenças que o telescópio não
havia capturado.

Revisitar aparece com toda a
sua potência nesta pesquisa,
pois revisitar é retornar, é se
transportar a processos de
criação de espetáculos,
construção de personagens,
leituras de obras, pesquisas já
vividas no passado e poder
observar tudo com o olhar do
hoje, com a
maturação que o tempo traz

Revisitar também não é
refazer, revisitar é o
movimento primordial para as
dobras das (re)criações já
vivenciadas, é pedra
fundamental da que a criação.

Este processo é conduzido pela
memória, e aqui (como já dito)

ela se apresenta como a
principal indutora, ou a
“mochila de propulsão” que
me fará passear pela órbita
podendo chegar a pontos mais
distantes do tempo e espaço

Por vezes, esta mochila me
leva a zonas escuras, zonas
conhecidas pela astronomia
como “buracos negros”
nascidos a partir da extinção
de estrela. Mas aqui, ao
revisitar estrelas passadas e
“mortas”, percebo que estas
não são cadáveres, mas novas
fontes para criação. Elas não
me amedrontam, pelo
contrário, elas me fascinam,
ainda que neste momento da
pesquisa não me sinta
preparado para atravessar um
dos buracos negros

A um tempo cheguei a um
planeta cênico já morto, que a
muito havia explodido quando
se chocou a outro. Dos seus
restos, comecei a buscar
perceber todos os seus
fragmentos de criação
espalhados flutuando em torno
de uma gravidade fina e
delicada. Então percebi que
poderia fazer o mesmo com
outros astros e corpos celestes
ainda vivos, mas sem precisar
“mata-los”

(DES)FRAGMENTAR

Fragmentar:

Dividir em pequenas partes

Quebrar(-se)

Desfragmentar:

Juntar arquivos fragmentado

“Chegar ao centro, sem partir-se em mil fragmentos pelo caminho. Completo, total. Sem deixar pedaço algum para trás.”

(Caio Fernando Abreu)

Ao visitar um dos processos criativos poéticos passados (astros e corpos celestes que estão em órbita), como astronauta pesquisador eu posso dividi-lo, fragmenta-lo em suas bases compositivas, metodológicas ou indutoras e poder assim observar melhor cada detalhe que por ventura tenha passado despercebido, ou simplesmente poder extrair mais daquilo que já havia trabalhado, este é o primeiro movimento deste verbo, o Fragmentar.

O segundo movimento nasce exatamente do oposto, do ato de visitar mais de um processo ao mesmo tempo, e com isso, uni-los em um, experimentando combinações diferentes daquelas escolhidas anteriormente e assim poder criar mais matéria compositiva.

Estas análises, reflexões e combinações podem e devem

ser registradas no diário de bordo

astronauta ao longo do processo, tanto na forma escrita como na forma gráfica, pois elas guardam o cerne da composição, que é a base de outro verbo.

Percebo até aqui, que cada verbo serve como alicerce e elo para o próximo, formando base de sustentação deste caminho, ou a interligação dos fios da memória e das inúmeras referências de apoio para o fazer deste trabalho. E com (Des)Fragmentar não seria diferente, pois ele é o movimento de coleta da matéria-prima indutora ou interlocutora para as experimentações seguintes.

Então, carregando os materiais (des)fragmentados e coletados na revisitação, começo a ter segurança para traçar uma rota mais delicada e dificultosa.

Aqui, mochila da memória começa a me levar rumo ao maior desafio desta exploração, me leva rumo a travessia do buraco negro.

*As memórias
são feitas
de palavras
e de coisas
e de pessoas
e de lugares
e de tempos
e de espaços
e de sentimentos
e de tudo o que
nos constitui*

Constelar

*Cobrir de estrelas
Reunir em constelação*

“Os atores pensavam poder organizar seu papel através das emoções e Stanislavski por muitos anos de sua vida pensou assim, de maneira emotiva. O velho Stanislavski descobriu verdades fundamentais e uma delas, essencial para o seu trabalho, é a de que a emoção é independente da vontade.”
(Jerzy Grotovski)

Após adentrar o buraco negro, lanço mão a todos os elementos coletados ao longo da viagem, recombinao-os, recriando-os e gerando novos astros e corpos celestes. Estes por sua vez formam verdadeiras constelações compositivas que iluminam o caminho e guiam a criação durante a travessia, assim como no passado as estrelas orientavam os navegantes.

Sendo a verdadeira experimentação cênica dentro da viagem cósmica, constelar é articulada pelas seus astros componentes, frutos da ligação entre o cometa do treinamento “Estado de Ser do ator” e os (des)fragmentos coletados nas revisitações, influenciados também pelos estudos dos meteoritos das teorias e

procedimentos teatrais, se torna um verdadeiro amalgama de elementos indutores para novas descobertas.

Cada combinação se torna uma *Constelação Compositiva* que será a mateira bruta a ser lapidada para a construção da escrita/poética cênica resultante desta pesquisa. Em outras palavras, cada constelação regerá o processo de escrita e criação de cada uma das cenas que compõe a poética do Corpo-Universo

*Atribuir corpo a algo ou alguém
Tomar corpo*

“*Habeas corpus*, esse princípio consagra a ideia comum de que nosso corpo nos pertence, isso ocorre na medida em que somos sujeitos do objeto que ele representa o que faz persistir uma dúvida acerca de sua realidade. Será que experimentamos essa realidade quando nosso corpo é tratado como objeto ou quando cremos ser sujeito das sensações que o animam?”
(Henri Pierrri)

Se constelar é gerar a matéria bruta, corporificar é lapidá-la, é torna-la parte sólida deste grande Corpo-Universo. Neste processo, a matéria é mais uma vez experimentada, por vezes desconstruída ou reconstruída a partir de uma constelação, e por fim, desenvolvida (ensaiada) e articulada com as bases de outra constelação compositiva, tornando-se um verdadeiro Sistema Cósmico novo.

Ao final desta exploração espacial onde penso descobrir (criar) oito constelações concluirei a travessia pelo buraco negro e chegando no ultimo verbo desta pesquisa e criação em arte, finalmente encontro um novo universo poético.

Corpotificar

CORPO-UNIVERSALIZAR

Definição não contemplada pelo dicionário.

OBS: Somente a pesquisa definirá o que é.

“É na amizade que os poetas tem pelas coisas, por suas coisas, que nós poderemos conhecer esses feixes de momentos que dão valor humano aos atos efêmeros”
(Gaston Bachelard)

Todos os caminhos me conduzirão até aqui. Desde a primeira observação nas lentes do passado, até a contaminação com os fragmentos explorados e revisitados.

Corpo-Universalizar é o resultado final de todo o trajeto artístico e teórico deste pesquisador/astrônomo/astronauta durante essa jornada. Este verbete é o verdadeiro significado do sentir, viver e criar dentro de um projeto de pesquisa e construção cênica poética.

Buraco negro para alguns é vazio, é comumente vistos como “astros mortos”, como anti-matéria ou como aquilo que traga e destrói tudo que por ventura se atreva a entrar em seu campo gravitacional, mas para mim

ele é porta de entrada para uma nova dimensão poética

É no outro lado deste buraco negro que reside a poética e escrita final de uma pesquisa, fruto do viver e sentir que a arte teatral me proporcionou até então.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. **A arte Secreta do Ator: Um dicionário de Antropologia Teatral**. 5º Ed. São Paulo. 2012

DELEUZE, Gilles. **O que é o ato da criação?**. Disponível em <http://www.dailymotion.com/video/x1dlfsr>. Acesso em 07 de Novembro de 2017.

JEUDI, Henri Pierre. **O corpo como objeto de Arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação da Liberdade, 2002.

PONTY, Maurice Merleau. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SALLES, Cecília, **Gestos Inacabados: Processo de criação Artística**, 2º Ed, FADESP, São Paulo, 2004.

DAQUI, FORAM OS RIOS QUE LEVARAM VIEIRA AO MUNDO OU FOI O MUNDO TODO QUE AQUI VEIO POR DELE?

CARAVEO, Saulo Christ⁶²

saulocaraveo@gmail.com

VERBETES

É-me necessário julgar capaz para me lançar ao desafio de etnografar Vieira e sua obra em meio a tantos outros que dele estiveram bem mais próximos desde a nascente deste rio. Porém, ao sentar-me na popa desta canoa e seguir cursos que apenas a intuição⁶³ sensível de meu olhar será capaz de alcançar terra firme ou afogar-me em encantarias, posso dizer que: a primeira remada a lançar-me no percurso deste diverso rio chamado guitarrada é o meio⁶⁴. O meio de mim atravessado por outros meios de outros, aquele meio tom acima, que se afina em meio à pororoca de encantarias sonora: eu como rio que também sou, o eu-meio como ponto de partida.

Ao me projetar em travessias entre Belém e Barcarena, onde rio e tempo transacionam-se levando-nos a estados de encantamento profundo, pude reentrar em algumas dimensões da memória. Rememorar é viagem no tempo e tempo representa duração, significa levar e trazer matéria, numa espécie de transporte sensível do imaginário. Visitar memórias de antes nos impõe levar obrigatoriamente algo de hoje e trazê-las para o presente, traz também o afetamento em algo para o futuro.

Desta forma, imaginar no futuro este trabalho é tão inspirador quanto desafiador. Penso agora no antes pré-projeto e percebo, no durante, existir um tempo flexível diante de nosso trajeto na pós-graduação: um tempo que se dilata e comprime-se no sentido em que os atravessamentos decorrentes do envolvimento com os objetos e fenômenos pesquisados, teorias⁶⁵ que sustentarão (aulas e leituras) e da imersão no rio movente da pesquisa, dilatam e

⁶² Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA); graduado em Licenciatura Plena em Música (UEPA); Guitarrista da Banda Rhegia; compositor, produtor cultural.

⁶³ ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargo – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, (Coleção a), 2004.

⁶⁴ O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/organizado por Blanca Brites e Elida Tesler. Porto Alegre : Ed. Universidades/UFRGS (2002. p. 48).

⁶⁵ O que é memória social? Jô Gondar e Vera Dodebei (orgs.). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005, p.29).

comprimem nossa percepção para novos olhares, significações e ressignificações das questões⁶⁶ que orbitam a pesquisa.

A dilatação seria então, uma espécie de aumento da amplitude do olhar sensível, enquanto a compressão, um olhar embrenhado na sensibilidade perceptiva, o que podemos entender e como costume chamar: o *tempo intelecto*.

As informações, análises, abordagens e reflexões realizadas ao longo desta densa⁶⁷ etnografia musicológica serão expostas à luz da etnomusicologia, neste sentido, autores como John Blacking (2000), Antony Seeger (2008), Bruno Nettl (2005) e Gerard Béhague (1992) abrem braços de rios rumo às margens seguras no que se refere à contextualização de teorias, suas implicações e aplicações.

Diante das transfigurações de meu próprio trajeto antropológico que resultaram em um aguçamento de minha intuição sensível, sinto-me preparado para construir uma *etnografia movente*, no que se refere ao gênero musical guitarrada, a partir da trajetória de Mestre Vieira: *Da Lambada à Guitarrada – Trajetos e percursos etnográficos da criacionalidade artística de Mestre Vieira*.

Desta forma, vislumbro os verbos de ações, conceitos e seus desdobramentos no sentido de melhor nortear esta pesquisa:

1. Etnografar
2. Vivenciar: Trajeto antropológico e memórias
3. Convergir: Hibridismo e Transacionalidade – O contexto da Amazônia
4. Intuir e criar: Intuição, ato criativo e criacionalidade
5. Significar e resignificar: Conversão semiótica

Da Lambada à Guitarrada – Trajetos e percursos etnográficos na criacionalidade artística de Mestre Vieira.

1. Etnografar

Para Clifford Geertz “a etnografia é uma descrição densa [...] É como tentar ler um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e

⁶⁶ Ibid., p.29.

⁶⁷Geertz, Clifford. A interpretação das culturas. 1.ed., 13.reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (GEERTZ, 2008, p.7).

De maneira que entender o surgimento do gênero musical guitarrada é relacionar contextos em uma percepção macro, o local e o global misturam aspectos culturais relevantes para a fomentação da musicalidade paraense que, por sua vez, em um recorte micro, miscigenam-se, embrionando novas composições culturais onde a concentração destas misturas assume resultados híbridos e transacionais, ou seja, heterogêneos ou homogêneos.

A seguir, minha primeira tentativa de mapear o movimento das guitarradas e o trajeto antropológico de Joaquim de Lima Vieira.

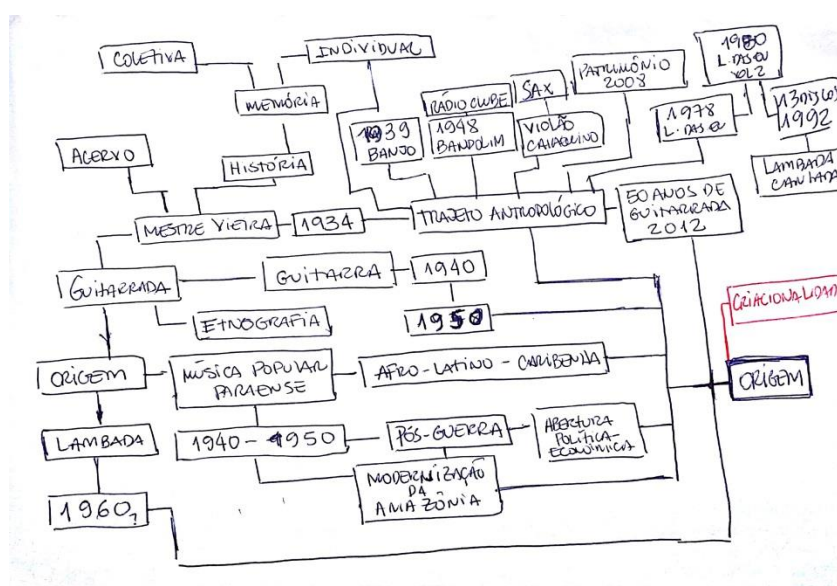


Fig. 1. Primeiro mapa do movimento das guitarradas e de Mestre Vieira.

A pesquisa em música requer análises e abordagens sociológicas, além das musicais, em especial no que se refere aos contextos nos quais a criação artística encontra órbita, neste sentido, vale destacar que para John Blacking⁶⁸

A “música” é um sistema modelar primário do pensamento humano e uma parte da infraestrutura da vida humana. O fazer “musical” é um tipo especial de ação social que pode ter importantes conseqüências para outros tipos de ação social. A música não é apenas reflexiva, mas também gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana. Uma importante tarefa da musicologia é descobrir como as pessoas produzem sentido da “música”, numa variedade de situações sociais e em diferentes contextos culturais, distinguindo entre as capacidades humanas inatas utilizadas pelos indivíduos nesse processo e as convenções sociais que guiam suas ações (BLACKING, 2007, p. 201).

⁶⁸ Música, cultura e experiência. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 16, p. 201-304, 2007.

Deste modo, torna-se de suma importância, no que se refere à metodologia prevista para esta pesquisa, construir uma *etnografia densa e movente*, na qual história, cultura, memória, música e oralidade compõem perspectivas relevantes para os resultados deste trabalho.

Segundo Clifford Geertz:

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia. E é justamente ao compreender o que é a etnografia, ou mais exatamente, o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento. Devemos frisar, no entanto, que essa não é uma questão de métodos. Segundo a opinião dos livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante (GEERTZ, 2008, p.4).

Etnografar o movimento artístico das guitarradas não é simplesmente descrever historicamente fatos em si e sim, observar contextos e estabelecer relações espaço-temporais entre a literatura existente, sobre as guitarradas e os depoimentos de atores relevantes, diante de suas memórias, no sentido em que os conceitos aqui propostos possam ser fundamentados adequadamente.

2. Vivenciar: Trajeto Antropológico e Memórias do

Inserido neste ambiente etnográfico das guitarradas encontra-se o trajeto antropológico de Joaquim de Lima Vieira, de uma forma em que não há como separá-lo diante das abordagens aqui realizadas.

Para Gilbert Duran⁶⁹ (2004, p. 90), 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 *sapiense*, na outra "ponta", nas várias interpelações do meio cósmico e social.

Ainda nesta direção, podemos destacar que:

O objetivo inicial da tese de Gilbert Durand era o de estabelecer uma relação de imagens colhidas em culturas diversas. Para tanto, o autor faz um levantamento de imagens em grande número de culturas, nas mitologias, nas artes, seja na literatura ou nas artes plásticas: é para organizar o material obtido, que o autor parte da idéia da existência de um "trajeto Antropológico", ou seja, uma maneira própria para cada

⁶⁹ Duran, Gilbert. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renée EveLevié. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

cultura de estabelecer a relação existente entre a sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio geográfico como histórico e social). O trajeto antropológico pode partir tanto da cultura como do natural psicológico, o essencial da representação e do símbolo estando contido entre estas duas dimensões (PITTA, 1995, p.4).

Diante desta exposição, podemos entender que a densidade do trajeto antropológico, em sua dimensão convergente, está na relação entre a massa cultural envolvente e o volume das inter-relações dos indivíduos e suas memórias. Vale destacar que para Halbwachs⁷⁰ (2006), fatos sociais constroem memórias individuais e coletivas, já que, segundo ele

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso (HALBWACHS, 2006, p.29).

Neste sentido, podemos entender que a trajetória de Mestre Vieira orbita contextos socioculturais intrínsecos localizados no espaço-tempo, onde o real e o imaginário miscigenam-se tornando possível a construção de uma rara atmosfera geradora de um fazer artístico incomum.

3. Convergir: Hibridismo e transacionalidade

A região amazônica, arquétipo repleto de singularidades e de multiplicidades de contextos e saberes, nos permite lançar olhares para fenômenos que, diante das relações hierárquicas entre as múltiplas culturas na região, revelam algumas composições instigantes, misturas e fusões que acabam por ocupar novos lugares diante do imaginário e da cultura local.

Neste contexto, Mesquita⁷¹ (2009, p. 3) diz que a influência da musicalidade caribenha foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará. A construção da identidade musical no Pará, em especial em Belém, acontece em um período de grandes convergências culturais. Os anos de 1950 e 1960 são importantes para a formação da Música Popular Paraense (MPP), impulsionados pela globalização, marcariam uma fase de modernização da Amazônia onde a influência da música afro-latino-caribenha, segundo Mesquita (2009), assume grande relevância na fomentação dessa identidade.

⁷⁰ HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Beatriz Sidou – São Paulo: Centauro, 2006.

⁷¹ MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. [205f]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

Para Geertz (2008, p.10) como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorados as utilizações provinciais), a cultura não é poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.

Vale ressaltar que para Canclini (1989, p. 263) essas novas modalidades de organização da cultura, de hibridação das tradições de classes, etnias e nações requerem outros instrumentos conceituais.

Considerando a complexidade das relações que orbitam contextos locais e globais nos anos de 1950 e 1960, diante do que Canclini (1989) chama de hibridação entre as culturas, podemos dizer que o advento do movimento das guitarradas é um fenômeno musical híbrido, um gênero musical que se origina da fusão entre características oriundas de outras culturas musicais e que se consolida a partir da inserção da guitarra elétrica, elemento estrangeiro que interfere e remodela as estruturas musicais estéticas a partir da obra de Mestre Vieira, demarcando, desta forma, importante convergência de fatos sociais que desembocam em resultados culturais e memórias intrinsecamente conectadas ao contexto espaço-temporal. Vale ressaltar que para Gerard Béhague⁷² (1992, p.6), os compositores podem ser indivíduos casuais, especialistas ou ainda grupo de pessoas, e suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral.

No caso da construção da identidade do gênero musical guitarrada, no que se refere à influência da música afro-latino-caribenha e da absorção da guitarra elétrica e suas características, pode-se assumir a origem da guitarrada como um fenômeno musical híbrido. Porém, considerando que as convergências aqui expostas estão ligadas ao espaço-tempo, podemos dizer que além da hibridação que sugere desequilíbrio no resultado final dessa miscigenação cultural, encontramos, diante do que temos hoje, como identidade musical paraense, um tipo de mistura homogênea, resultante de uma relação equilibrada de intervenções culturais: a transacionalidade.

O conceito de transacionalidade foi utilizado primeiramente por Antônio Machado⁷³ que usava o pseudônimo Juan de Mairena, ele propunha esta relação equilibrada entre poesia

⁷² Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. *Revista da Escola de Música* – UFBA, 1992.

⁷³ Antônio Machado. Entre lapoesía y lafilosofía (idealismo-solipsismo-“salto al outro”). Eustaquio Barjau, n. 35, 1971.

e filosofia em 1971, posteriormente, utilizada por Benedito Nunes⁷⁴ em artigo publicado no ano de 2000, afirma que,

Podemos distinguir três tipos de relações entre filosofia e poesia, mantendo as acepções preliminares que emprestamos a essas duas palavras: disciplinar, supradisciplinar e transacional [...]. O poeta-filósofo ou é um híbrido, mas como um duplo do artista, ou é a expressão indicativa para um terceiro tipo de relação entre a poesia e a filosofia que chamaremos de transacional (NUNES, 2011, p.9-14).

Conforme Benedito Nunes pode-se entender a transacionalidade como uma relação justaposta das culturas envolvidas, em um vai e vem equilibrado entre culturas musicais. Desta forma, podemos entender que a origem das guitarradas, a partir da obra de Mestre Vieira, assume aspectos híbridos e transacionais.

4. Intuir e criar: Intuição, ato criativo e criacionalidade

Criar em arte é um ato processual. É necessário envolvimento, reflexões, indagações e contextos: cultura, tempo, espaço, memória, intuição, ideia e prática experimental. Nesta direção, levando em consideração a origem das guitarradas no Estado do Pará, podemos dizer que Mestre Vieira, diante do exposto até aqui, em algum momento, desenvolveu seu próprio processo de composição quanto à prática da guitarra elétrica na Amazônia.

Vale destacar 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).

Cecília Salles (2008, p.12) diz que uma memória criadora em ação 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. Nesta direção, para Henry Bergson (2006, p.34), Deleuze (1999, p.3-4) e Duchamp (1957, p.73), a intuição não é um ato único e a criação é algo necessário, solitário e particular ao criador que passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas.

⁷⁴ Heidegger e a poesia. *Natureza humana* 2(1): 103-207, 2000.

Diante disto, em se tratando de criação musical, podemos refletir sobre possíveis fases do processo: ouvir, pensar, refletir, intuir, idealizar e experimentar. Entendendo também que, em decorrência do trajeto antropológico de Mestre Vieira, fortemente ligado ao processo de formação cultural de sua região e da convergência de fatos histórico-sociais que resultaram em uma atmosfera na qual a sua percepção e intuição irão orbitar, podemos dizer que Vieira desenvolve ideias particulares que iriam marcar a identidade da música popular paraense, conforme própria declaração:

Eu não copiei música de ninguém, nem dos Caribe que o pessoal fazia, disseram. Eu não comparei, não! Eu sei que existia, a gente 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.

A criação para Cecília Salles (2008, p.12) 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.

Diante do exposto, pudemos verificar que os anos de 1950 e 1960 marcaram um período de grande dinamicidade no mundo, demarcando um ambiente onde local e global, o real e imaginário fundem-se, gerando, desta forma, uma atmosfera cultural híbrido-transacional.

Amparado pelos referenciais acima, formulo o conceito de *criacionalidade*⁷⁵, a qual considera a região amazônica como ponto de convergência destes contextos culturais, Mestre Vieira, a partir de seu trajeto antropológico, desenvolve um processo de composição singular e cria a guitarrada, gênero musical que iria marcar a identidade artística e cultural do Estado do Pará.

5. Significar e resignificar: Conversão Semiótica

Quando falamos do movimento das guitarradas, não há como excluí-lo do contexto amazônico, em especial pelo fato de Mestre Vieira ter vivido períodos de grandes convergências e transformações culturais na região. Não obstante, Vieira nasce em Barcarena, cidade ribeirinha que reflete significativamente a realidade local, e do crescimento urbano dos

⁷⁵ Criacionalidade é um “conceito” em desenvolvimento pelo autor.

anos de 1960 no Mundo. De maneira que, ao abordar a região amazônica, devemos situar alguns contextos fundamentais no que se refere ao espaço físico, simbólico e imaginário local.

Segundo Paes Loureiro (2005), a Amazônia é uma Diversidade Diversa, um universo de multiplicidades de saberes e valores simbólicos, onde rios e florestas desenham cenários singulares e embrionam novas significações e perspectivas para a cultura e para a vida cotidiana da região. O autor afirma que:

O homem vive a remodelar de significações a vida, a fazer emergir sentidos no mundo em um processo de criação e reordenação continuada de símbolos intercorrente com a cultura [...] O homem cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas idéias, por meio do que vai dando sentido à sua existência (LOUREIRO, 2007, p.11).

As significações assumem algumas dimensões no contexto das guitarras, Mestre Vieira e cultura local, uma vez que, antes chamada de lambada, a guitarrada, ao assumir nova nomenclatura, se resignifica enquanto patrimônio histórico imaterial no ano de 2011 e redimensiona a prática da guitarra elétrica no Estado do Pará. Joaquim de Lima Vieira transfigura a sua própria significação, uma vez que assume, a partir de sua obra, a posição de Mestre da Cultura.

Para Geertz (2008, p.4) o conceito de cultura é essencialmente semiótico e nesta direção, Loureiro (2007, p.35-36) diz que a conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade do signo, na significação de um objeto ou ação, no ato do percurso de mudança de sua localização na cultura, no momento mesmo dessa transfiguração.

Considerando as significações que orbitam a origem da lambada e as atribuições e ressignificações simbólicas e culturais observadas no contexto das guitarradas e Mestre Vieira, diante do exposto por João de Jesus Paes Loureiro, podemos dizer que, tanto no caso do advento da guitarrada, quanto na ascendência de Vieira, o mestre de um notório saber, podemos observar casos de conversão semiótica.

Destacamos ainda que:

A conversão semiótica resulta em um modo de compreender a realidade de forma dinâmica e concernente a seu sistema processual de mudanças. Trata-se, inicialmente, de uma forma de recepção compreensiva em si, depois, transforma-se em condição explícita. Está vinculada intrinsecamente à práxis vivencial transformadora do homem e de sua realidade (LOUREIRO, 2007, p.16).

Podemos considerar, no que se refere ao conceito de Loureiro (2007), que o advento da prática das guitarradas no Pará se configuram como um caso de conversão semiótica, no sentido de sua transfiguração ao longo do espaço urbano e tempo social na região amazônica.

Segue o último mapa etnográfico referente ao movimento das guitarradas e trajeto antropológico de Mestre Vieira.

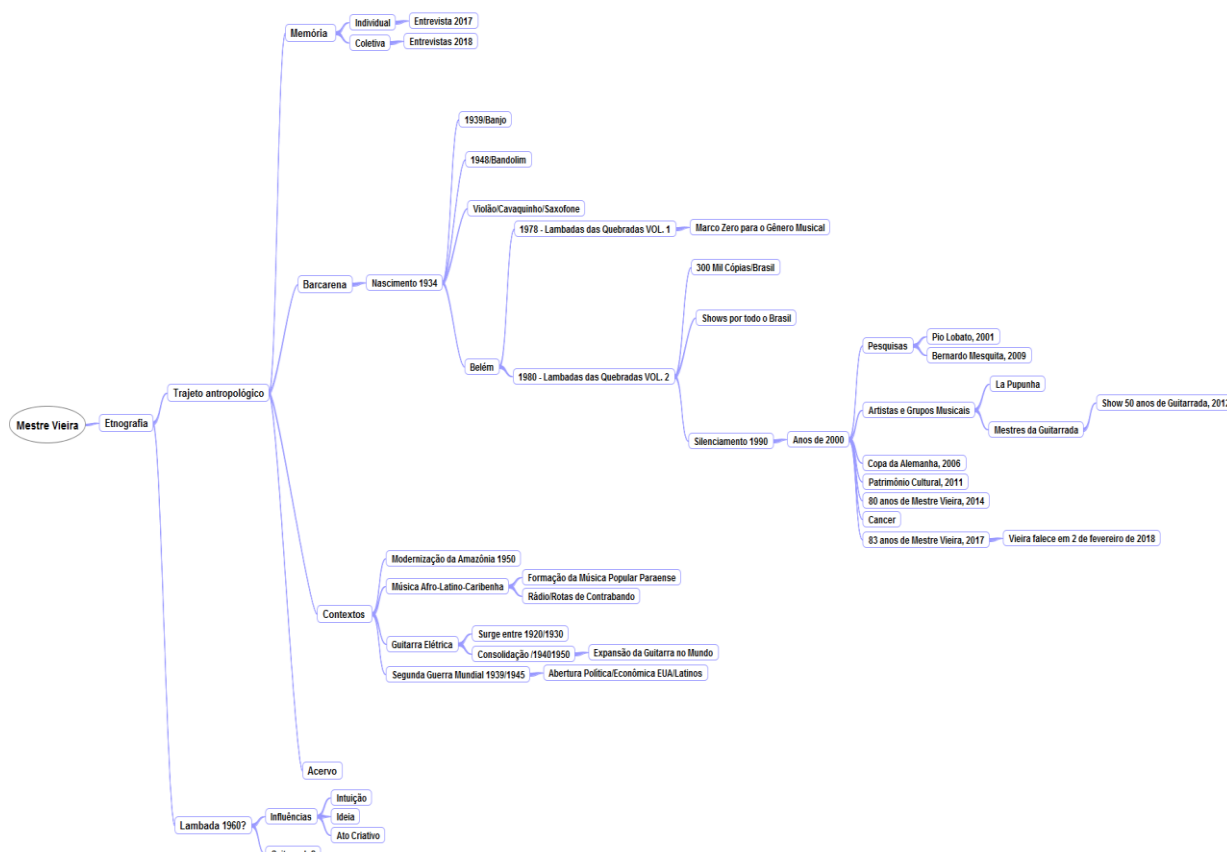


Fig. 2. Mapa etnográfico do movimento das guitarradas e trajeto antropológico de Mestre Vieira.

Diante do exposto, o fenômeno das guitarradas assume contextos diversificados no ambiente social, político e cultural, determinando a fusão entre gêneros musicais locais, outros gêneros e contextos demarcados pela hibridação cultural e transacionalidade. Esta nova dimensão cultural e da prática musical local, em especial na prática da guitarra elétrica na região amazônica, será responsável por experiências sociais que irão marcar definitivamente a identidade, memória, regar novos valores simbólicos e transformar o imaginário coletivo local.

Referências bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção a)

BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. *Revista da Escola de Música – UFBA*, 1992.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze; tradução Claudia Berliner; revisão técnica e da tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Tópicos).

BLACKING, John. *How Musical is Man?* 6. ed. Seattle: University of Washington, 2000.

BLACKING, John. *Música, Cultura e experiência*. Tradução André-Kees de Moraes Schouten. Cadernos de São Paulo, São Paulo, n.16, p.201-218, 2007.

BRITES, Blanca; TESLLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidades/UFRGS, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DELEUZE, Gilles. *O Ato de Criação*. In: DELEUZE, Gilles, *Dois regimes de loucos*. São Paulo: Ed. 34, 2016.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou – São Paulo: Centauro, 2006.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A arte como encantaria da linguagem*. 1. ed. Belém: Escritura, 2005. (Ensaio Transversais; 36)

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A Conversão Semiótica: na arte e na cultura*. Belém: EDUFPA, 2007.

MACHADO, Antônio. *Entre la poesía y la filosofía* (idealismo-solipsismo-“salto al outro”). Eustaquio Barjau. n. 35, 1971.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará*. Bahia, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2005.

NUNES, Benedito. Poesia e Filosofia: uma transa. *A Palo Seco*. ano 3, n. 3, 2011.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação á teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Recife: UFPE, 1995.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. 2. ed. São Paulo, Editora: Horizonte, 2008.

SEEGER, Anthony. *Cadernos de campo: revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia Social da USP / [Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social]*. v. 1, n. 1 (1991). São Paulo: Departamento de Antropologia/FFLCH/USP, 1991-[2008].



UFPA
60
anos
1957-2017

ICA | INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE **UFPA**

PPG **Artes**
Programa de Pós-graduação
em Artes da **UFPA**