





## UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

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

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

## INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Adriana Valente Azulay (Diretora-Geral)

Joel Cardoso da Silva (Diretor-Adjunto)

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Afonso Medeiros Souza (Coordenador)

Rosângela Marques de Britto (Vice-Coordenadora)

## EDITORA PPGARTES\*

Liliam Cristina Barros Cohen (Coordenadora Editorial)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

## COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Liliam Cristina Barros Cohen (Presidente)

Profa. Dra. Ana Flávia Mendes Sapucaí (ICA, Universidade Federal do Pará)

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

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

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

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

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (CAC, Universidade Federal de  
Pernambuco)

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

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rejane Coutinho (IA, Universidade Estadual Paulista)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

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

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

# Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método da pesquisa em artes

concepção

Cláudia Leão e Maria dos Remédios de Brito

edição de textos

Dhemersson Warly Santos Costa e Maria dos Remédios de Brito

projeto gráfico e diagramação

José Viana

direção de arte

Cláudia Leão e José Viana

fotografias

Cláudia Leão (2017, 2018 e 2019)

Alexis Matute, Ramon Reis e Wilka Sales (2019)

revisão textual e bibliográfica

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

ficha catalográfica

Larissa Silva

---

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

---

E79e

Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método da pesquisa em artes  
[recurso eletrônico] / Organizadoras: Cláudia Leão e Maria dos Remédios de Brito. — Belém:  
Programa de Pós-Graduação em Artes/ UFPA, 2020.

Inclui bibliografias.

Possui um texto em espanhol.

Modo de acesso:

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

ISBN 978-65-88455-02-9

1. Arte e pesquisa. 2. Arte - miscelânea. 3. Teria do conhecimento - Arte. 4. Metodologia - Arte. I. Leão, Cláudia, org. II. Brito, Maria dos Remédios de, org. III. Título.

CDD 23. ed. - 707

# SUMÁRIO

- 09 PROÊMIO  
*Cláudia Leão*  
*Maria dos Remédios de Brito*

## Acontecimentos

- 11 AFINAL, QUAL É O LUGAR DO TEXTO NESTA PESQUISA? Ou Da  
necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em  
Poéticas Visuais  
*Rosana Paulino*
- 29 SUBJETIVACIÓN NEOLIBERAL. IMAGEN POLÍTICA, DICTADURA  
DE LA VIRTUD, ARTE DE LA DENUNCIA  
*Adrián Cangí*
- 45 UMA LEITURA DO CONTO OS SOBREVIVENTES EM CAIO  
FERNANDO ABREU: RASTROS, RESTOS E FRAGMENTOS DE  
SEXUALIDADE  
*Dhemersson Warly Santos Costa*  
*Maria dos Remédios de Brito*
- 55 AZUL PROFUNDO OU COMO OS CEFALÓPODES SONHAM O  
MUNDO E FAZEM DELE UM CINEMATÓGRAFO CÓSMICO  
*Sebastian Wiedemann*
- 66 PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: A POMBA DO DIVINO E  
AS MENSAGENS CONTRA A INTOLERÂNCIA RELIGIOSA  
*Adriana Tobias Silva*

- 79 QUANDO OS SONHOS E AS EMOÇÕES FAZEM A MEMÓRIA  
*Denize Dall' Bello*
- 86 NAU DA INCONSTANCIA  
*Luizan Pinheiro*
- 93 ANA MENDIETA E DELEUZE: DA TERRA E OS SEUS  
MOVIMENTOS E CRIAÇÕES DE MUNDOS  
*Carlos Augusto Silva e Silva*  
*Maria dos Remédios de Brito*
- 104 INVENÇÕES E ATUALIZAÇÕES NO CAMPO ACADÊMICO: UMA  
ESCRITA DE TESE ACONTECIMENTAL  
*Juliana Jonson Gonçalves*  
*Antonio Carlos Rodrigues de Amorim*

## **Estalos**

- 116 CONTRADISPOSITIVOS-MAPAS  
*Roseane Moraes Tavares (Nani Tavares)*
- 128 CARTAS PARA DESATAR NÓDULOS DE MÁGOAS - V  
PEDRA MOVENTE DE RUPTURA  
*Luzia Gomes*
- 131 HOTEL PEPITA  
*Armando Queiroz*

## **Incidentes**

- 136 ESTALOS, INCIDENTES, ACONTECIMENTOS...  
*Cláudia Leão*  
*Maria dos Remédios de Brito*
- 146 DOS MOLDES AOS DESMOLDES: OS INCIDENTES  
EPISTEMOLÓGICOS COMO ORGANIZAÇÃO EM UMA PESQUISA  
*Sandro Pereira de Almeida*
- 151 O CICLO DO PORVIR- METODOLOGIAS PARA SE PARIR A  
DISSERTAÇÃO  
*Marluce Araujo*

- 154 PERCURSOS FALIDOS DE UMA PRECÁRIA AMADORA  
*Débora Oliveira*
- 160 DIÁRIO DE INCIDENTES  
*Bárbara Gibson*
- 174 A IMANÊNCIA COMO LUGAR DA CRIAÇÃO EM DANÇA  
*Robson Farias Gomes*
- 190 A PLANTA DA PELE: UMA CARTOGRAFIA DAS MEMORIAS PARA  
A PRODUÇÃO DE DADOS DE UMA PESQUISA EM ARTES.  
*Enoque Paulino*
- 202 INCORPORE MEMORIAS: ARTE DE PERFORMANCE NA  
AMAZÔNIA  
*Amanda Nascimento Modesto*
- 215 FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DE ARTES/  
MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA EM BELÉM/PA: UMA  
ABORDAGEM ANALÍTICA E SISTEMÁTICA DO CONTEXTO  
LOCAL  
*Lucian José de Souza costa e costa*  
*Áureo De Freitas*
- 226 NO PÔR DO SOL, A CIGARRA VOA RETO  
*Wilka Sales*
- 241 OS MITOS DA MINHA CASA  
*Alexis Francisco Matute Izaguirre*
- 248 A METÁFORA DA ILHA: ENTRE O CAOS E A PERCEPÇÃO DAS  
INCIDÊNCIAS  
*Amanda Cristine Modesto Barros*

## Sobre

- 261 SOBRE AS ORGANIZADORAS
- 263 BIOGRAFIAS





# Proêmio

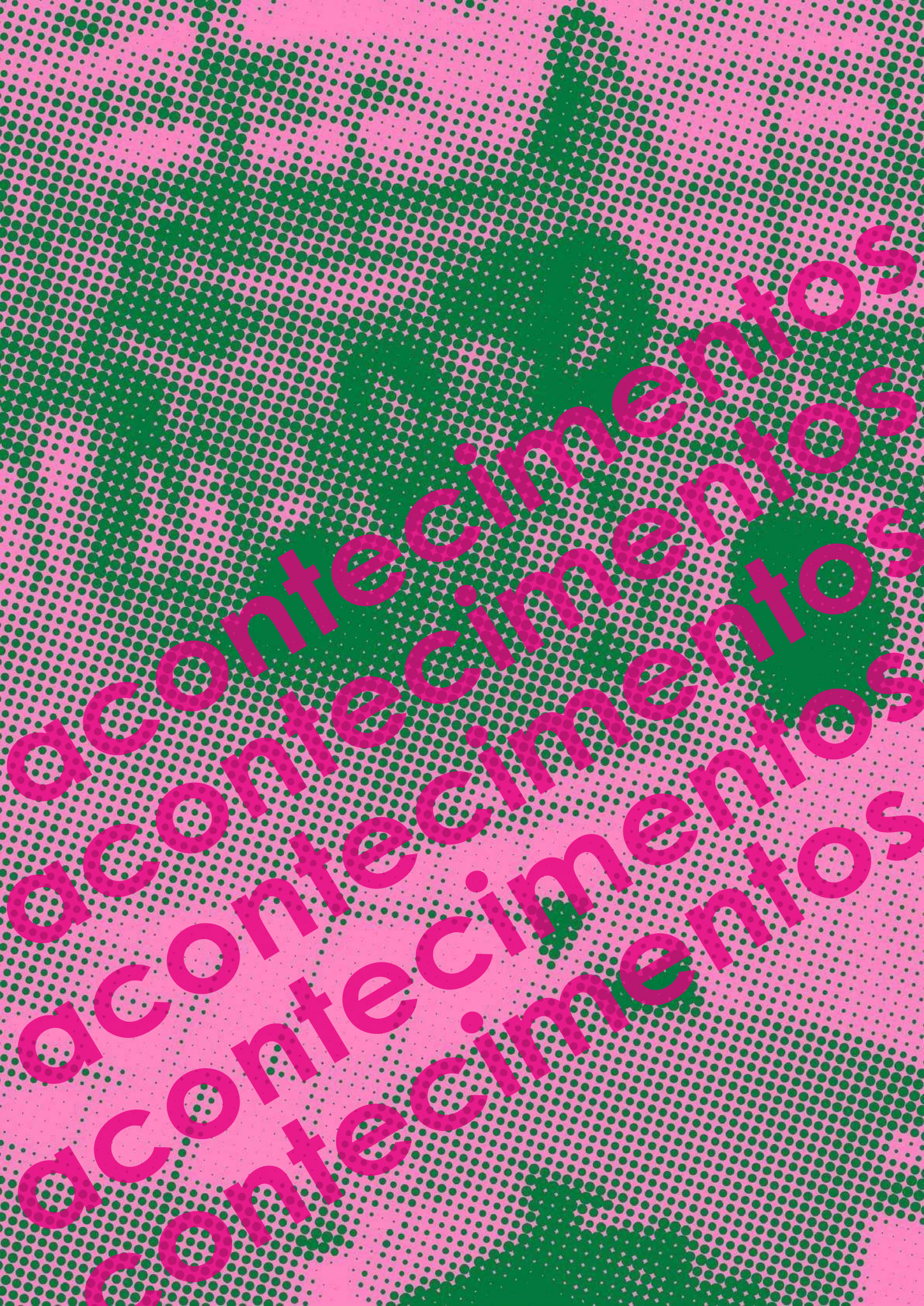
Cláudia Leão  
Maria dos Remédios de Brito

Estalos: retumba, quebra, fissura, fendir para abrir espaço, lugares... Estalos também podem ser entendidos como alguma coisa que atravessa o corpo, solicita uma variação, deslocamento... Estalos são alguma coisa que acorda o corpo para encontros.

As travessias são colocadas nessas páginas, elas percorrem o campo das composições singulares, apostas, linhas inter cruzadas que tendem a saltar da mera materialidade dos fazeres em artes. Processos Metodológicos na Pesquisa em Artes, muito mais do que um percurso linear que envolva a boa vontade do pesquisador; ancora um diálogo com o aprendizado na composição de blocos sensíveis, pensando o fazer em artes como uma transmutação da matéria a ser pesquisada, saltando as objetividades, as meras subjetividades para percorrer a qualidade de verdadeiras invenções de mundos. Então, a pesquisa em Artes passa por um aprendizado, um corpo a corpo despojado da lógica representacional para entrar em um campo diferencial no seu criar.

O livro **Estalos, Incidentes, Acontecimentos como procedimentos e Métodos da Pesquisa em Artes** não objetiva trazer modelos para a pesquisa no campo das artes, mas com certeza quer firmar espaços para a construção de pesquisa em artes produzida na/da região norte, região das Amazônias e suas complexidades, trazendo assim experiências que advêm com um trabalho diário, intenso com o modo fazer artístico, estudos, corpos singulares, experimentações por seus desejos e ações inscritas em corpos políticos, por seus embalos, acontecimentos, estalos em blocos sensíveis, sinalizando que o pensamento, modos de fazer em Artes, pode e deve vir antes. Não queremos o lugar do cientificismo, queremos o nosso lugar em todas as suas possibilidades em/na/das Artes...

As organizadoras e as colaboradoras e os colaboradores que compõem cada linha, cada parte, pequena parte desse livro-encontro-livro-afeto-livro-vida-livro-arte desejam que ele seja respiros, frestas, aberturas, fendas, bonitezas para a criação de sentidos outros no campo da pesquisa em Artes. Que a leitura seja provocadora, libertadora, que ela seja para invenções de mundo possíveis, pois é justo ter direito à criação.



adcontecimientos  
adcontecimientos  
adcontecimientos  
adcontecimientos  
adcontecimientos

# AFINAL, QUAL É O LUGAR DO TEXTO NESTA PESQUISA? Ou da necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em Poéticas Visuais<sup>1</sup>

Rosana Paulino

Embora não seja da prática acadêmica adentrar a discussão do como realizar antes da apresentação do assunto/objeto a ser tratado, pois isto pareceria apoiar o velho dito popular de colocar o carro à frente dos bois, penso que seria de grande valia abordar algumas questões que me acompanharam durante todo o programa de doutorado. As reflexões a seguir, embora breves, pretendem, portanto, entender alguns dos princípios que regem a escrita na academia e que resultaram no formato assumido para o texto que acompanha a obra visual produzida para a tese de doutorado.

## Do texto de artista

Desde o início de minha incursão na pós-graduação, procurei priorizar a construção de um tipo de escrita que pudesse se aproximar do que poderíamos chamar de texto de artista. Esta é uma preocupação que já havia começado no período de mestrado e que se ampliou durante o doutorado, ao ficar cada vez mais evidente que não existiam parâmetros claros que pudessem ser úteis para a realização do texto a ser apresentado juntamente com o trabalho plástico desenvolvido, parecendo mesmo existir uma grande confusão sobre como e o que escrever. Isto fica patente ao analisarmos os diferentes formatos adotados por mestres e doutores em suas dissertações e teses na área de Poéticas Visuais.

Entretanto, cedo percebi que definir exatamente o que é um texto de artista e as singularidades que o compõem – aqui entendido não como o trabalho final de mestrado ou doutorado, e sim escritos diversos, como anotações, cartas, etc., tais como os produzidos por artistas do porte de Louise Bourgeois, Iberê Camargo, Henri Matisse e outros – implica por si só em uma pesquisa própria, algo que não caberia nestas páginas. Porém, é possível, a partir do estudo de obras de artistas que

---

1 Excertos da Tese de Doutorado intitulada “Imagens de Sombras” da artista e pensadora Rosana Paulino, defendida na Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim. Paulino, Rosana. Imagens de sombras / Rosana Paulino – São Paulo : R. Paulino, 2011. 98 p. : il.

discorreram sobre seus processos criativos, destacar algumas características que, sob meu ponto de vista, são importantes para este tipo de documento. Poderíamos, por exemplo, citar o fato de que em grande parte esta escrita esteja muito mais voltada para o entendimento do trabalho e não seja sua pretensão preocupar-se em explicar, justificar, ou enquadrar o trabalho de arte dentro de determinadas correntes estilísticas, legitimando assim a produção da obra. Penso que sob esta ótica, o/a artista assume uma posição na qual não se preocupa em ajustar sua produção a pressupostos teóricos anteriormente postulados por outros. Ainda, é visível neste tipo de texto a falta de uma intenção formal em provar (pela aceitação ou negação) uma hipótese de trabalho, ao contrário do que é de praxe nas pesquisas acadêmicas.

A partir de minhas leituras e reflexões destes documentos, e tomando-os não como exemplos a serem seguidos, mas como elementos úteis para a discussão sobre as características desta escrita em oposição ao que é produzido em outras áreas do conhecimento, parece-me que estes textos cumprem, dentre outras funções, duas que me são particularmente caras e que estarão presentes de forma substantiva no trabalho executado. São elas: 1) expandir a compreensão do trabalho e; 2) Trazer esclarecimentos técnicos que, mais do que apontar dados sobre a produção da obra, irão mostrar como aqueles que criam se valem da técnica como forma de expressão de uma intenção, de um processo mental que irá resultar na obra de arte.

### 1. Expandir a compreensão do trabalho.

Apesar de a obra de arte trazer em si pressupostos suficientes para sua compreensão, seu entendimento pode ser ampliado quando seus autores trazem novos dados através da palavra escrita ou falada. Isto não significa “explicar didaticamente” o trabalho, como se o observador não tivesse recursos para tanto, mas trazer à tona algumas das expectativas e motivos que levaram o autor à produção da obra. Neste sentido, as motivações que guiam a realização artística também fazem parte desta ampliação de sentidos, bem como os dados sobre a vida do produtor, que irão se entrelaçar à sua obra gerando significados e amplificando conteúdos.

Já distante do imperativo modernista que delimitava que o trabalho deveria falar por si só – a obra possui, sem dúvida, conteúdos autoexplicativos, mas quem não aprecia um comentário do criador sobre sua produção? – e considerando que, em arte contemporânea, o conhecimento de aspectos da vida do autor certamente contribui para o entendimento de suas realizações penso, se não a um retorno a uma escrita menos científica, ao menos à simplificação desta livrando-a de “cientificismos” que nada contribuem para a compreensão do trabalho de arte que, aliás, é posto em segundo plano subordinado a uma suposta “metodologia científica” que não contribui para a evolução do que esta sendo produzido; (aqui no sentido de ganho de qualidade da pesquisa artística), e ainda atrela o texto a elementos externos à obra de arte.

## 2. Esclarecimentos técnicos:

Muitas vezes a fala do/a artista adentra questões técnicas que irão esclarecer alguns aspectos da sua produção. Estes depoimentos nos ajudam a entender e refletir sobre como a técnica se coaduna com os processos mentais e resultam numa obra de arte. Não podemos, entretanto, reduzir as questões ligadas aos processos de trabalho a simples elementos mecânicos, uma vez que a própria técnica é um processo mental e envolve conhecimento. Isto irá resultar em escolhas que irão direcionar a fatura e, conseqüentemente, terão ressonâncias no aspecto final da obra. Qual técnica escolher? Como aplicá-la para que o trabalho possa transmitir aquilo que se deseja? Será necessário alterar os meios até então utilizados para que se obtenham os resultados desejados? Estas perguntas são exemplos básicos da ideia da técnica como conhecimento. Portanto, mais que apenas apresentar discussões sobre os procedimentos (que neste caso estão muito além de serem simples métodos operacionais) estes esclarecimentos nos levam também a entender os processos mentais e emocionais envolvidos na construção de algumas realizações artísticas e, assim como no caso da fala ou escrita do produtor, auxiliam na compreensão de suas realizações.

Estas duas breves reflexões nos mostram que os escritos ou falas produzidas por artistas muitas vezes têm a intenção clara de aumentar o conhecimento gerado a partir da obra de arte e são objetos importantes para a criação e ampliação da experiência cognitiva que uma obra artística proporciona, uma vez que contribuem para um melhor entendimento do que foi desenvolvido. Não há, nestes textos, a intenção de substituir a obra pela palavra escrita. Antes, pensa-se na amplificação de sentidos que isso poderá trazer para a compreensão do trabalho. Isto é ainda mais verdadeiro dentro do panorama da arte contemporânea, onde a vida do autor está intimamente ligada à construção de sua obra. É claro que muitos criadores apreciam o ato da escrita. Ainda, para algumas correntes artísticas, notadamente aquelas próximas da Arte Conceitual e suas derivações, o ato de escrever ocupa, em alguns casos, parte central de suas reflexões chegando mesmo a substituir a obra plástica em alguns momentos. É frequente, nestes casos, que as teorias (ou os propósitos, questões, etc.) em discussão estejam presentes tanto no texto quanto na obra plástica (quando esta existe) com igual intensidade. Não é este, entretanto, meu caso. Por isso as escolhas destes dois aspectos como os principais na fala de um artista, pois são eles que me orientam e com os quais me sinto à vontade.

Se estendermos um pouco mais nossa discussão em relação ao que poderíamos denominar como “textos produzidos por artistas”, poderíamos também falar dos famosos “manifestos” artísticos, amplamente presentes na arte moderna e em alguns momentos da arte contemporânea, e que procuram colocar a produção realizada dentro de novos parâmetros teóricos ou – em alguns casos – técnicos,

que remetiam principalmente a uma “autenticação” de uma “nova arte” à qual o manifesto fazia apologia. Porém, neste instante estou pensando em uma colocação mais intimista, individual, e não na questão de grupos artísticos. Penso em uma escrita que – como deveria ser comum após um período de tempo refletindo e refinando o trabalho artístico como seria de se esperar na área de Poéticas Visuais – se questione sobre o que a pesquisa plástica pede, ou ainda, como expressar através do trabalho os sentimentos, dúvidas, indagações, o que move o criador em seu fazer, etc. Embora aparentemente romântica, talvez estas sejam algumas das mais importantes colocações que um texto na área de Poéticas Visuais possa fazer.

Podemos então perceber que a escrita de meu interesse e que, acredito, poderia ser de grande valia para o meio acadêmico, uma vez que traz um modo diferente de pensar problemas relativos à geração do saber, circula comumente ao redor da ampliação da informação<sup>2</sup> e da experiência cognitiva gerada pelo trabalho de arte. Isto nos leva a considerar que a arte seja uma disciplina geradora de ideias, experiências e instrução, e não uma reprodutora de fatos do dia a dia ou um devaneio poético sem maiores consequências. Sendo a arte uma produtora de conhecimentos, que tipo de saber ela gera? Certamente o saber concebido pela arte é de outra ordem daquele criado pela ciência, porém é um tipo de informação que nos torna cientes em termos de apreensão do mundo e de um alargamento das experiências cognitivas necessárias à vida em sociedade.

Parece-me, portanto, que arte e ciência apenas diferem no modo como geram conhecimento, não havendo uma hierarquia real que qualifique um tipo de saber como superior ao outro. São apenas diferentes e é de grande utilidade que estes saberes andem juntos, fertilizando-se mutuamente. Os entrelaçamentos entre arte e ciência sempre existiram, em variados momentos da história, e me parece que o respeito mútuo entre estas duas áreas é de fundamental importância para a construção de um conhecimento amplo, que respeita diferenças e especificidades presentes nas diversas culturas e nas variadas formas de compreensão do mundo.

Por seu modo singular de gerar informações, fica claro que a arte irá formar uma maneira própria de pensar e administrar seus saberes. Irá, portanto, originar uma epistemologia própria que irá prescindir de epistemologias diferentes das suas. Não é de praxe, por exemplo, encontrarmos hipóteses em artes porque nesta área (ao contrário do que ocorre nas ciências) elas simplesmente não fazem sentido. Metodologias de trabalho e buscas de resultados podem flutuar de acordo com a progressão da pesquisa, em um contínuo entendimento e expansão da maneira de se apreender e questionar o mundo.

---

2 A palavra “informação”, neste texto, é utilizada como sinônimo de conhecimento, saber.

Em resumo, o que pretendo deixar claro é que o texto comumente produzido por artistas se afasta da escrita científica quanto aos modos de organização, mas não em relação à geração de informação, apenas diferindo quanto ao tipo e forma de conhecimento criado. Ambos, cada um em sua área e usando as ferramentas que lhes são pertinentes, irão elaborar ideias e informações, e irão se valer de instrumentos peculiares na geração, organização e transmissão de seus saberes.

### Do texto acadêmico ou do que a artista entende como tal

Durante a leitura de alguns trabalhos de mestrado e doutorado realizados por alunos da Escola de Comunicações e Artes desta Universidade e presentes em sua biblioteca, ficou evidente para mim que em muitos momentos os/as artistas pareciam perdidos entre a possibilidade de construção de um documento que apresentasse seu percurso de trabalho, um texto muito mais próximo daquele que denominei como sendo “de artista”, e a obrigatoriedade de seguir imposições acadêmicas muitas vezes alheias à produção normal de uma escrita que fosse capaz de destrinchar este percurso.

Pareceu-me claro que os documentos se dividem, prioritariamente, em três tipos básicos. Os primeiros seriam aqueles ligados a trabalhos que poderíamos, mesmo correndo o risco de superficialidade, chamar de “trabalhos derivados da Arte Conceitual” – ou talvez “Conceitualistas”, nos quais a escrita ocupa grande parte da proposta de pesquisa, como é comum nos trabalhos ligados a esta vertente artística. Num segundo caso estão aqueles que parecem simplesmente cumprir – sem discutir – o que é norma para as teses e dissertações, ou seja, a produção de um texto que acompanha a pesquisa realizada, mesmo que a forma de elaboração desta escrita não mantenha nenhuma relação com os pressupostos da investigação visual. Na terceira vertente estão os projetos que simplesmente prescindem, sem maiores explicações, da produção de um texto de acompanhamento.

O que me parece preocupante é o fato de que, na maior parte dos trabalhos por mim abordados – e devo confessar que esta pesquisa se deu de forma empírica, longe dos rigores científicos que deveriam norteá-la, fosse esta a intenção primeira da tese – a maioria esmagadora dos estudantes não questionam o porquê do texto e, pior, não parecem refletir acerca de que a construção da escrita deveria (segundo alguns modelos acadêmicos) seguir um determinado padrão de elaboração. Minha preocupação decorre de que, utilizando-se a estratégia de não discutirmos de forma clara o problema, nos colocamos em uma situação marginal dentro da Universidade. Ao não reivindicarmos para a arte um estatuto que lhe permita organizar e gerir sua epistemologia de acordo com suas particularidades nos colocamos em uma frágil e preocupante posição. Caminhamos assim pelas laterais do conhecimento produzido e quem muito anda pelo acostamento pode, com grande facilidade, ser atropelado.

Percebo, entretanto, que já existem propostas à obrigatoriedade da execução do texto. Isto parece ser feito pelos trabalhos que assumem o risco de renunciar a escrita e são pautados pela presença quase exclusiva da imagem. Nestas dissertações/teses a plástica explica os conceitos que, a seguir os preceitos acadêmicos, deveriam ser manifestados através da palavra. Desta maneira eles abrem valiosa exceção em relação aos ditames acadêmicos e são, por isso, de grande valor no que diz respeito à possibilidade de uma produção que se assenta unicamente em pressupostos visuais. Porém, acredito que neste momento uma discussão aberta sobre os parâmetros que regem a construção deste documento seja bastante benéfica, a fim de travarmos um diálogo claro e honesto sobre as necessidades intrínsecas da arte e suas diferenças em relação às formas de gerar conhecimento.

No caso dos estudantes que simplesmente seguem os parâmetros estabelecidos, e sem dúvida estes para mim são os mais preocupantes, parece-me que muitos, ao invés de relatar um processo de trabalho que preencha as especificidades da pesquisa artística, elaboram escritos que procuram justificar suas produções inserindo-as em pressupostos defendidos por críticos e historiadores de arte que em algum momento ocuparam lugar de destaque no cenário nacional e/ou internacional. À primeira vista, cogitei que tal postura deveria estar ligada à necessidade de dar uma aura de respeitabilidade ao que foi produzido, filiando a produção a uma “corrente artística importante” que pareceria conceder a alguns criadores o status de “obra artística de qualidade”. Esta escolha redacional faz com que a discussão aprofundada sobre a criação artística, que deveria ter sido refinada durante o período de estudos, não apareça de forma patente nas teses/dissertações executadas.

Entretanto, ao analisar de maneira mais aprofundada aquele material, percebi que havia grande dificuldade dos/as artistas em ajustar seus escritos a um formato acadêmico padronizado, modelo este advindo do que poderíamos denominar ciência moderna, ou seja, da ciência que tem suas bases calcadas em preceitos cartesianos (e mesmo estes estão sendo bastante discutidos por várias pesquisas de ponta nas áreas de exatas e biológicas, por exemplo). Este tipo de redação possui uma sequência clara pré-definida e de fundamental importância para estes campos de pesquisa. Desta maneira, citar o trabalho do crítico A ou B não seria uma maneira de justificar a própria produção, e sim um modo de enquadrar o que foi produzido dentro de “referenciais teóricos” que pudessem legitimar a realização da obra de arte, mesmo admitindo-se que, no caso da arte, a produção ocorre a priori e a reflexão venha como consequência.

Se para as ciências (aqui se entende ciência não só como as áreas duras – exatas e biológicas – mas também aquelas que se valem de algumas ferramentas utilizadas por estas, como a psicologia e a sociologia, por exemplo) existe a obrigatoriedade de uma sequência que abranja uma hipótese de trabalho que siga



uma determinada – e na maioria das vezes única – ordem, como se estruturaria um texto para uma área que se fundamenta antes na experimentação constante que em uma bibliografia de referência? Qual critério deve um artista buscar na elaboração de um documento que discuta sua trajetória de pesquisa e resultados? Podem os conceitos de pessoas alheias aos processos de refinamento de uma poética pessoal, dizer mais que a experiência da produção da obra? Por outro lado, estando em um ambiente universitário, como poderia o/a artista expressar de forma clara e coerente seu percurso, sem recorrer à formação de hipóteses e ao diálogo com outros, características intrínsecas do mundo acadêmico?

Vale a pena notar que a necessidade de provar uma hipótese é antes qualidade das ciências que uma realidade da arte<sup>3</sup>. O mesmo pode ser dito em relação à consulta e formação de uma literatura de referência uma vez que em artes visuais um livro pode, e muitas vezes é, substituído pela experiência do contato direto com a obra de arte, por exemplo. Estas imposições, que não parecem ser exigências intrínsecas do projeto artístico, têm sido surpreendentemente aceitas sem questionamento por boa parte dos pós-graduandos que estão desenvolvendo pesquisas plásticas na academia.

Além dos fatos analisados acima, poderíamos ainda ir além da problemática da produção de um texto ligado a parâmetros que não correspondem aos artísticos, discutindo questões como a individualidade da obra de arte, ou seja, sua singularidade, em contraste com a necessidade de padronização, de generalização, necessárias ao exercício da ciência.

É característica da ciência a necessidade de reprodutibilidade de suas experiências para que um evento seja considerado de fato científico. Testes são realizados no intuito de replicar determinados resultados obtidos e a possibilidade de se reproduzir um feito anteriormente conseguido por outros pesquisadores é o que, em grande parte dos casos, irá validar um determinado pressuposto científico. Desta forma, podemos perceber que para as ciências é de grande importância um elemento geral, ou seja, um conjunto de dados obtidos que sistematizam uma experiência, permitindo assim que ela seja reproduzida. Esta reprodutibilidade é comum aos experimentos, ou seja, é parte constante dos mesmos e ajuda a validar e/ou negar uma hipótese científica. Obviamente o(s) texto(s) que acompanha(m) este tipo de conhecimento necessitam preencher certas características, a fim de garantir que sejam compreendidos de maneira clara e inequívoca, permitindo que o conteúdo analisado possa ser reproduzido em diferentes momentos e situações, para que seus resultados, testados, comparados e comprovados, validem ou não a pesquisa apresentada.

---

3 Uma hipótese, grosso modo, é uma ideia que pode estar “correta” e, portanto, pode ser provada; pode estar parcialmente correta, necessitando de um estudo mais aprofundado ou pode estar “errada”, ou seja, ser refutada. Em artes isto simplesmente não ocorre. Não se aceita ou refuta uma obra por estar “correta” ou não. Estamos, portanto, trabalhando em um campo muito mais subjetivo.

Em arte, entretanto, estamos lidando não com o geral, mas sim com o singular, uma vez que não se objetiva a reprodução da obra de arte, que é o resultado prioritário da pesquisa em Poéticas Visuais. Uma escrita que seguisse ditames científicos, que estivesse antes preocupada com a clareza e organização necessárias à reprodutibilidade, que necessitasse estar ligada a uma padronização indispensável à boa repetição da experiência seria um documento científico, não artístico.

Ainda, assinalando rapidamente algumas das diferenças entre a escrita acadêmica referenciada pelas pesquisas realizadas nas ciências e os escritos produzidos por artistas, poderíamos, em uma breve consideração, citar o fato de que o texto produzido por artistas assumiu diferentes feições no decorrer da história, passando por momentos onde se mostrou bastante pessoal, outros em que se apresentava mais teórico e próximo aos trabalhos produzidos pela crítica de arte, ou mesmo assumindo a intimidade de um diário. A redação científica, entretanto, não pode e muitas vezes não deve gozar de tal flexibilidade, a fim de preservar as características necessárias à realização dos processos científicos.

Percebo, entretanto, que por fazer parte de um corpo acadêmico, é essencial pensar em meios de ampliar e melhorar a(s) leitura(s) do material produzido durante o período de mestrado e/ou doutorado. Mas para que isto ocorra da melhor maneira possível, cabe antes perguntar qual o papel da escrita nestas pesquisas.

Outro ponto que gostaria de levantar é o seguinte: Seria esta escrita uma crítica, ou leitura de teor crítico, referente ao que foi produzido? Se sim, como pode o autor realizar a crítica de seu próprio trabalho? Ou ainda, qual é o dever do/a artista em ser um crítico da própria obra? Se o papel do texto é o de apenas funcionar como um "guia de leitura" dos processos que levaram à realização da obra, não poderia isto ser documentado de outra forma, por fotografias ou filmagem(ns), por exemplo? Seria a forma escrita sempre superior a uma obra visual, em relação à transmissão da informação, mesmo quando a qualidade desta escrita seja discutível? Enfim, qual a função real do texto em um projeto de doutorado/mestrado na área de concentração em Poéticas Visuais? Poderia o/a artista trabalhar em colaboração com um crítico, em uma troca fecunda de igual para igual no sentido de se criar um documento que possa responder melhor às indagações suscitadas pela obra, uma vez que contaria com a colaboração de um olhar externo ao do produtor? Seria o/a artista um crítico - ou assumiria esta função - quando observa e analisa o próprio trabalho?

Num momento em que diferentes formas de gerar informações são pensadas como importantes na formação de um corpo de conhecimento mais amplo, que transita livremente por diversidades e pontos de vista diferentes, e onde não se considera uma hierarquia na forma como as ideias são produzidas e difundidas, colocar o trabalho do/a artista dentro de uma camisa de força, que em nada contribui para o entendimento

da obra, é retirar-lhe o que de mais importante possa conter: a possibilidade de uma aproximação e de um olhar diferente sobre determinados problemas.

No caso da opção pela escrita, seja porque o autor da pesquisa aprecie este meio de comunicação, seja por sugestão do orientador, ou por qualquer outro motivo, concordo que é necessário manter um determinado nível de clareza na redação das páginas que acompanharão os trabalhos, a fim de que a investigação realizada durante o período seja mais bem compreendida. Porém, creio que isto é possível sem ser necessária a submissão a certos parâmetros distantes da área artística e, principalmente, que não é salutar submeter esta redação, sem discussão ou reflexão, a normas e elementos estranhos à sua natureza, que não a favorecem e que, ao contrário, furtam-lhe parte de sua força, substância e, ousaria dizer, beleza.

### Considerações finais sobre a problemática do texto que acompanha a obra

O/a artista que ingressa na pós-graduação se vê diante de um grave problema: a qual elemento dar precedência, à escrita ou à produção da obra visual? Tal confusão ocorre porque não há uma definição ou orientação clara, nos estatutos acadêmicos, sobre o local a ser ocupado pelo texto nos projetos de pós-graduação nas áreas que têm por objetivo a manifestação plástica.

Em relação ao presente trabalho, a prioridade será – sempre – da obra de arte. Isto me leva a optar pela construção de uma redação que, em alguns momentos, poderá ser vista como superficial ou rasa para algumas pessoas.

Confesso que durante a elaboração do texto fui assaltada diversas vezes por dúvidas neste sentido, uma vez que possuía uma ampla literatura relacionada aos novos paradigmas científicos, a questão dos artistas viajantes e a produção de um imaginário sobre o negro, o local ocupado pela mulher negra na atual sociedade brasileira e diversos textos ligados aos problemas discutidos visualmente nesta tese. Soma-se a isto, vários livros consultados sobre produção artística, técnicas de trabalho, etc. Entretanto, ao iniciar o trabalho da escrita fui afligida inúmeras vezes pela sensação de que não seria possível dar conta de uma elaboração textual realmente profunda sobre o objeto de pesquisa do meu doutorado e, ao mesmo tempo, realizar uma obra plástica de qualidade e que mantivesse os altos padrões técnicos atingidos até o momento. O/a artista que ingressa na academia, portanto, ou pelo menos aquele/a que já têm uma produção constante, se vê dividido/a entre estes dois vetores que, se deveriam complementar um ao outro ao longo da pesquisa, por falta de uma definição clara em relação ao lugar a ser ocupado pela redação em seus projetos, acabam por se tornar, ao invés de complementares, rivais.

Esta situação é tão mais cruel se compararmos a produção do/a artista com a de outros acadêmicos: das diversas áreas exige-se uma produção teórica e/ou

prática que, por ser este o melhor meio de divulgação dos resultados obtidos, será expressa através da escrita. De um artista que optou pela área de Poéticas Visuais, exige-se a realização de uma produção plástica que seja acompanhada também de uma produção teórica nos moldes esperados de pesquisas científicas, principalmente das chamadas “áreas duras”, que envolvem a construção de justificativa, hipótese de trabalho, pesquisa em literatura de referência, etc. Isto é feito sem se levar em conta o tempo necessário para o exercício aprofundado da produção da imagem e sem considerar que, em artes, prática e teoria andam juntas, embora não compartilhem dos protocolos de pesquisa presentes em outras áreas. Este é um campo em que, frequentemente, a teoria está expressa no resultado final, ou seja, na obra produzida, e pode ser avaliada através da apreciação e do entendimento desta. Se nos pautarmos por parâmetros externos à área, o que é feito a partir do momento em que os protocolos de referência para a pesquisa não são os da arte, para que produção plástica e texto tenham qualidades relevantes seria necessário o tempo de realização de duas dissertações/teses ao invés de uma, fato que, obviamente, é impossível. Um dos dois, texto ou trabalho plástico, acaba prejudicado em sua versão final.

Minha preocupação em relação ao problema esta pautada também pelo fato de que minha obra tem sido frequentemente estudada, abrangendo uma variedade de interessados, que vão do estudante secundarista ao de pós-graduação, além de professores de diversas áreas. Considero, portanto, que o texto produzido para o doutorado será provavelmente consultado de forma ampla por estes interessados. Tenho consciência, entretanto, que para a fatura de uma escrita acadêmica com a profundidade que penso ser a ideal teria que abrir mão de parte do tempo investido na produção plástica, o que julgo não ser pertinente em relação a uma proposta na área de Poéticas Visuais. Considero que a construção da imagem, neste caso, tem total prioridade em relação ao texto e espero que esta possa ser lida de maneira a ser compreendida como resultado do doutorado realizado. Ao texto resta-me o consolo de pensar que, mesmo sendo bastante simplificado em relação ao trabalho visual, possa ser um fator útil no entendimento deste e dos motivos que me levaram à construção da obra plástica.

### Motivações para a produção do trabalho

### Sobre o ato de produzir

Pensar uma justificativa para a realização de um trabalho de arte leva a questionar: Por que fazer arte? Ou ainda, como justificar o que o/a artista produz? Não creio que existam explicações claras e precisas que sustentem o ato da criação. Esta é uma questão que tem acompanhado a história da humanidade e para a qual não temos uma boa resposta. Podemos apenas considerar que a arte existe e está disponível para nossa apreciação e desfrute e que a sua produção é algo que, em

algumas pessoas, parece obedecer a um desejo quase irreprimível de comunicação. Esta transmissão de conteúdos singulares que pulsam dentro do ser, nestes casos, se dá através da realização do trabalho artístico. Devemos considerar, entretanto, que esta colocação, talvez excessivamente simplista, não leva em conta os fatores extremamente complexos que instigam alguém a realizar uma obra artística, pois esta é uma discussão que não caberia nestas páginas. Convém deixar claro, porém, que estamos falando daqueles seres comprometidos com uma busca que, em alguns casos, chega mesmo a dar sentido à vida e não daqueles preocupados em utilizar a arte apenas como meio para se alcançar status e fama. Sendo assim, prefiro pensar nas “Motivações” que têm guiado meu fazer artístico e que, certamente, não são as mesmas que orientam outros criadores que irão agir conforme suas verdades e inquietações.

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Devemos observar que na construção de sua poética é importante que o/a artista procure atender às necessidades profundas que o/a levaram a investir na fatura de uma obra, evitando assim o risco de se tornar superficial. Aquele que cria deve sempre estar atento para as coisas que lhe tocam profundamente, procurando nunca fugir ao desafio de lidar com estes assuntos, independente de quais sejam suas escolhas, pois é este laborar que irá ajudar a compor sua poética, sua individualidade. Desde o início da minha produção como artista visual, alguns fatores têm sido uma constante em meu fazer. Determinadas indagações têm aparecido com grande intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza<sup>4</sup>, a discussão da representação do indivíduo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte.

A esta postura, acrescentei a escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres tais como tecidos, linhas e muitas vezes elementos ligados a um determinado tipo de fazer manual, oriundos do artesanato e das expressões visuais populares. Esta opção tem o caráter de reforçar os problemas que estão sendo discutidos no trabalho. Louise Bourgeois comenta de maneira brilhante a importância da eleição do material ao pontuar que há coisas que são mais bem expressas em mármore que em barro, ou seja, a escolha do meio através do qual nos expressamos irá colaborar com o sentido do trabalho.

Em minhas obras forma e conteúdo servem à uma mesma finalidade, e uma das principais é a discussão dos estereótipos ligados às mulheres. Assim sendo, acredito ser imperioso que os dois andem juntos e em colaboração estreita, para que a obra atinja o propósito para a qual foi elaborada.

---

4 Note-se que não se trata das ideias sobre beleza presentes no conceito de “belo” dos filósofos ou de alguns pensadores da arte. “Beleza” aqui é vista como um padrão calcado em grande parte em modelos de aparência “nórdica”, eliminando assim a maior parte da humanidade. A chamada “indústria da beleza” se vale da exclusão de outras possibilidades de corpos, alimentando assim insatisfações e frustrações que irão criar e fortalecer outras indústrias como as de emagrecimento, cirurgias plásticas, etc.

Por ser oriunda de uma população que muitas vezes utiliza elementos como tecido, papel machê, barro, fitas, palha e outros fortemente ligados ao fazer manual em suas manifestações culturais e religiosas, como o carnaval, o Candomblé e a Umbanda, por exemplo, passei a acrescentar em meu trabalho materiais que foram ou são utilizados com frequência nestes grupos, a fim de determinar a forma que o trabalho assumirá e reforçar, assim, seu significado.

Acredito que o grande desafio desta postura como artista está em “ligar-me”, de maneira simbólica, ao ambiente do qual provenho, resgatando e trabalhando assim algumas das raízes que me levaram a ser quem sou e que ajudaram, de certa forma, a forjar minha poética. É claro que esta posição é, em si mesma, um risco que resolvi assumir, pois a obra que adota estas características – e este é também o caso daquelas que optam por discutir questões políticas – corre, sem dúvida nenhuma, o risco de se tornar ilustrativa ou anedótica. Porém, como não responder aos desafios impostos a mim como artista, uma vez que o grupo do qual provenho talvez seja a principal fonte de inspiração do meu trabalho? Que sentido há em filiar-me a uma “arte internacional” na qual não acredito e que pretende, de forma autoritária e etnocentrista, decidir os caminhos da contemporaneidade? Onde se situa a artista que subia em pés de fruta, que assistiu a diversas festas religiosas quando criança, que teve em sua criação um mundo mágico relacionado à cultura popular e que, depois de crescida, não se reconhece no universo da arte contemporânea que a circunda?

Observo que este não reconhecimento, este estranhamento, como poderíamos dizer, não é privilégio unicamente meu, mas de vários artistas que se permitem pensar a condição humana, como tenho feito em quase toda a minha obra.

Em minhas várias incursões por circuitos culturais dentro e fora do país, sinto que as discussões sobre as relações humanas, as questões sociais, os sentimentos, sobre o amor e outros temas do dia-a-dia andam escassos na produção contemporânea. Este fato parece incomodar uma parcela de artistas e curadores de diferentes tendências artísticas e nacionalidades. Submetida a uma agenda internacionalista regida não somente pela qualidade artística de seus produtores, mas também por fatores geopolíticos e financeiros, a proposta contemporânea varreu para fora do cenário artístico quase toda realização que não se debruça sobre uma meia dúzia de temas, na maioria das vezes autorreferentes. Investigações plásticas que não se sujeitam a esta agenda têm grande dificuldade para ocupar espaços onde poderão ser mostradas. De modo irônico, uma das bandeiras da contemporaneidade tem sido o binômio arte/vida. Porém, ao não discutir alguns temas como as relações interpessoais, as mudanças nas concepções de gênero etc., as artes visuais se afastam irremediavelmente da “vida” que tão desesperadamente tentam capturar em seus discursos sobre o fazer artístico. Estes tópicos, fortemente presentes em outras vertentes artísticas, como o cinema, o teatro, a literatura, a música, etc., parecem ter sido postos no limbo pela plástica contemporânea. O mesmo pode se dizer da arte que traz em si uma discussão política

séria. Limitada em grande parte à produção das chamadas “minorias”, a participação de uma posição política em trabalhos de arte parece presente somente naqueles cujo calo é apertado quase diariamente. Ainda assim, estas realizações quase sempre são colocadas à parte nos circuitos contemporâneos.

No meu caso, uma das pontas do trabalho artístico, aquela ligada diretamente a um pensar político, pode ser localizada no fato de ser uma artista negrodescendente. Desde criança, não me encontrar representada por imagens que, quase sempre, insistiam em colocar os/as negrodescendentes em posição inferior e/ou estereotipada são elementos que chamaram minha atenção. Olhar e não me ver representada nos livros escolares, sempre com seus modelos de família branca e feliz, cabendo aos negros os papéis de serviçais, ver as novelas e anúncios de televisão que em quase todos os casos reservavam aos negros sempre o mesmo tratamento estereotipado são fatores que, sem dúvida, contribuíram para uma atuação artística na qual o viés político se encontra fortemente marcado. Isto já se faz notar nas primeiras obras realizadas ainda como aluna, como é o caso da instalação Parede da Memória, e será reforçado em peças como Bastidores, apresentado no Panorama do MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – de 1997, acompanhado de um texto que deixará claro como estas proposições se apresentam em meu fazer artístico<sup>5</sup>.

Retornando aos aspectos sobre a relação entre o veículo escolhido para a expressão artística e a forma como ele é conjugado à ideia a fim de transmitir uma mensagem, é necessário ainda notar que este uso tem como um de seus principais motivos o resgate do/a artista como produtor, dotando assim de significado o ato do fazer, da manualidade, o que está mais próximo do universo das artes ditas populares do que aquele ocupado pela arte contemporânea. Mas escutar com carinho e atenção aquilo que as artes e a cultura popular nos falam não é tarefa fácil. Não há como negar que, tendo recebido um treinamento como artista que passa pela frequência a uma Universidade de elite, por ter estudado fora do país e mesmo ao cumprir todo um ciclo universitário que vai do bacharelado ao doutorado, minha visão de mundo é diferente daquele criador que não passou por estas experiências. Porém, a raiz da qual procedemos é, em muitos casos, a mesma. Mas fica a dúvida: quanto da raiz resta na criação artística, quanto vem do treinamento e dos círculos socioculturais frequentados?

Introjetar a arte popular em si, sentir a cultura da qual provenho, refletir e oferecer, através do trabalho, novas leituras, novas compreensões. Este talvez seja o grande desafio a ser enfrentado, pois não se trata de reproduzir elementos desta cultura e sim de produzir a partir do contato com ela. Parodiando Oswald de Andrade, seria como deglutir, mastigar estes elementos e posteriormente regurgitar algo de, senão com a pretensão do novo, ao menos sincero e verdadeiro em relação aquilo que desejo realizar como artista.

---

5 Este texto encontra-se na íntegra na seção Textos publicados anteriormente.

Sobre este fazer que traz à luz algo de “novo” com base no entendimento do “já feito”, este procedimento que desvela sentidos que pensávamos já mortos, mas que estão aqui, pulsando em algum lugar, sobre a importância deste contato que nos nutre como uma mãe ao filho, vale a pena pensar nas palavras do mitólogo Mircea Eliade, ao discutir a presença da arte popular romena na produção de Brancusi, em seu texto BRANCUSI Y EL DESEO DEL VUELO. Diz Eliade:

Quizás fue después de Haber comprendido la importancia de ciertas creaciones modernas, cuando Brancusi habría redescubierto la riqueza artística de su propia tradición campesina y habría sentido las posibilidades creadoras de esa tradición. Eso no quiere decir que Brancusi, después de este descubrimiento, se hubiera puesto a hacer “arte popular rumano”. No imitó las formas ya existentes ni copió “el folklore”. Por el contrario, comprendió que la fuente de todas estas formas arcaicas, tanto las del arte popular de su país como las de la protohistoria balcánica y mediterránea, del arte “primitivo” africano u oceánico, estaba enterrada en las profundidades del pasado. (ELIADE, s.d:160).

A opção por um criar que dialoga com a arte e valores populares, um risco diante da contemporaneidade, levou-me, entretanto, a uma compreensão maior do que seja a arte e seu papel em minha vida, ao desvelar traços inerentes à minha formação e sobre quem sou. Por outro lado, diante do panorama atual, parece-me claro que aquele que se dispõe a ter como base elementos de sua cultura, principalmente dentro dos conceitos de uma arte que, infelizmente, nos dá a impressão de olhar mais para fora que para dentro de suas fronteiras geográficas, humanas e simbólicas, corre o risco de ver-se longe dos sistemas hegemônicos de circulação da informação e da arte. Acredito, entretanto, que o/a artista deve sempre trabalhar com aquelas questões que lhe são mais profundas e jamais abriria mão de lidar com estes elementos que me são tão caros. Equilibrar-me no fio da navalha de minhas preferências não tem sido fácil, mas qual artista que investiga a fundo as questões que lhe incomodam e que o movem tem o conforto de não se equilibrar constantemente entre suas emoções, suas posições assumidas e suas dúvidas sobre seu lugar no mundo? Mais do que gratificante, as escolhas feitas têm me permitido inquirir e – principalmente – aprender um pouco mais sobre mim mesma através do exercício do meu fazer.

### Costurando Sentidos

Como dito anteriormente, o uso de elementos do mundo “feminino” tem sido uma constante na elaboração de minhas peças. Seja por ter sido tocada pelo exemplo de minha mãe, que foi bordadeira durante boa parte da minha infância e a quem eu via bordar por horas a fio, seja por ter tido uma educação “à antiga”, na qual tomei contato – e gosto – pelas costuras e panos ou simplesmente por ter facilidade no uso deste tipo de material, além de outras questões conceituais já comentadas, tecidos, linhas e fitas tem representado um veículo através do qual, juntamente com



o desenho e a gravura, realizei boa parte das pesquisas desta tese. Pacientemente, como uma Penélope contemporânea ou, quem sabe, como uma enorme aranha, vou cruzando os fios de uma existência que se torna visível a partir das obras produzidas. Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados, como as aulas de costura e artesanato tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso desvelando um universo escondido no mais profundo de mim.

Desta maneira, a opção por este tipo de fazer em Parede da Memória tem a propriedade de ligar, não apenas simbólica, mas também fisicamente, os componentes da família e das origens socioculturais das quais derivou.



Figura 1. Parede da Memória. Microfibra, xerox, linha, algodão e aquarela. Dimensão do trabalho montado: variável. Dimensão dos objetos: aproximadamente 8,0 x 8,0 cm cada elemento. 1994

Ultrapassando a problemática do gênero, claramente expressa na obra, os problemas ligados à identidade étnica também despontam neste trabalho através de sua fatura. Ao eleger o formato dos “patuás” (pequenos escapulários que guardam imagens ou objetos dentro) para a construção das peças, a questão do grupo de origem torna-se patente. Estes pequenos “bentinhos”, tão presentes na tradição católica através de medalhinhas que guardam relíquias ou imagens consagradas por um padre, são aqui reelaborados a partir do viés de uma cultura mestiça onde a religião da Umbanda irá funcionar como ponto de apoio à criação estética.

A preferência pelo uso da costura irá ligar em uma mesma trama obras feitas em momentos diversos, como é o caso de Tecido Social. A peça toma seu nome emprestado da sociologia e tem, como resultado, uma pequena animação no formato Power Point e um grande tecido manualmente costurado.



Figura 2. Tecido Social. Monotipia colorida e costura sobre tecido.  
Aproximadamente 2,80 x 5,00 m. 2010.

A obra procura entender um pouco do caos, da violência e dos contrastes de uma metrópole como São Paulo, onde amontoados humanos aparecem do nada, coabitando em minúsculos espaços que, quando incomodam, são removidos pelo poder público até brotar em outro ponto, e depois outro, e outro. Por vezes o amontoado permanece e muda as características da cidade, criando novas fronteiras, novas relações, novos embates.

A sutura mal feita e forçada que liga as partes faz com que a costura, que poderia ser usada como elemento de coesão entre grupos humanos, retome o sentido de repressão e violência visto em investigações iniciais como *Bastidores*, de 1997. Cria-se deste modo uma circularidade onde técnicas e temas são retomados no sentido de, através de novos olhares, trazerem novo fôlego a proposições elaboradas anteriormente.

No caso de *Tecido Social*, o cerzido, que deveria estar no avesso, é trazido à frente, para o primeiro plano, demonstrando a tentativa de se criar uma sociedade feita de retalhos opostos onde, de uma maneira que poderíamos chamar de “Franksteiniana”, suturam-se partes antagônicas, díspares, de um mesmo corpo social comum, tentando fazer com que realidades socioculturais extremamente distintas convivam harmonicamente em um mesmo espaço, em um mesmo tecido social. Convivência esta buscada não pelo ato de ouvir o outro mas pelo reprimir-se e cegar-se diante dos desafios.

*Tecido Social* gerou uma exposição de mesmo nome na Galeria Virgílio. O texto da mostra, de minha autoria, pode ser lido na íntegra na seção “Textos publicados anteriormente”. As outras obras que formaram a exposição são o álbum *DAS SOMBRAS - 2º ATO*, além de duas monotipias sobre pano: *Babel* e *Corrida*.

A presença da problemática negro-feminina neste trabalho se dá através do uso de imagens que irão fazer a passagem do local simbólico ocupado pelas

mucamas para aquele que hoje em dia é preenchido pelas empregadas domésticas, profissão grandemente ocupada por mulheres negras. Ao aparecer a figura da estudante, tem-se uma opção para a quebra deste simbolismo. O fato de todos os personagens aparecerem vendados mostra o pouco esforço empreendido pela sociedade – em todos os seus segmentos – em buscar reparações e soluções para erros historicamente cometidos, perpetuando assim um dos agrupamentos humanos mais desiguais do mundo.

Outras obras realizadas irão aos poucos “costurar” os diferentes momentos da pesquisa, formando um corpo de trabalhos visuais sobre o que representa ser mulher e negra atualmente na sociedade brasileira.

As imagens desenvolvidas para a tese irão, portanto, questionar os alicerces para a formação de um lugar simbólico para as negrodescendentes. Chegará depois ao período atual de consolidação deste local, ao mesmo tempo em que se iniciam os esforços para a ruptura deste modelo, e procurará, na medida do possível, pensar possibilidades futuras para esta população.

A costura irá assim alinhar sonhos, expectativas, conquistas e frustrações das mulheres negras em três diferentes momentos de suas trajetórias na sociedade brasileira.

### Referências Bibliográficas

ELIADE, M. *El vuelo mágico*. Madrid: Ediciones Siruela, s/d.



# SUBJETIVACIÓN NEOLIBERAL. IMAGEN POLÍTICA, DICTADURA DE LA VIRTUD, ARTE DE LA DENUNCIA

Adrián Cangi

Tal vez esta sea la tarea más urgente del tiempo que inicia: escapar a la gestualidad de la mera sospecha, sucedánea de la caserna militar enquistada en la policía que llevamos dentro y en la candidez moralizante de prácticas que confunden la libertad de los derechos con el escándalo embrutecido del progresismo moral. En otras palabras, una nueva generación fundada en profundos errores de matrices anti-democráticas del pasado ha encontrado su desinhibición al convertirse en “artista de la denuncia”, en nombre de dolores legítimos transformados en banderas miopes de mercado, que sirven para darse una vida de “empresarios de sí” con pretensiones éticas. La República de la transparencia lo hizo. La cultura neoliberal enquistada en nuestras instituciones lo hizo. Sin embargo, la potencia de los pueblos sublevados sobrevive al poder en cualquiera de sus formas, el aire es rojo por el fuego en las calles. Es cierto que el lenguaje encontró su punto de colapso y el “empresario de sí” lo fortaleció. La tarea es grande, se trata de desplazar un modo indiciario de nombrar y de denunciar para abolir un tiempo que, por mucho que lo deseemos, no está acabado. Los acontecimientos de ruptura emergen del cuerpo hambreado, endeudado, ultrajado, asesinado. La sublevación insurreccional de los pueblos es la base de Nuestra América e implica de modo simultáneo lucha y destitución, lucha que testimonia por lo sagrado de la vida y destitución de modos de tratar a los cuerpos. Modos al fin, que trabajan aún y por mucho tiempo para fortalecer la competencia y el mérito como modelos de individualismo basados en la desigualdad, la denuncia ciega y la dictadura de la virtud.

El desafío de nuestra cultura política toca un límite: ¿Cómo transformar este estado de cosas con un capitalismo de Estado que profundizó la deuda, con un colapso de mercado que desactivo la producción y el deseo, con una profunda crisis energética y una desforestación creciente de reservas de vida, con falta de empleos, pauperización de los cuerpos y alta especulación financiera? ¿Cómo modificar una cultura de especulación tendiente a la privatización neoliberal de los cuerpos con un máximo de individualización subjetiva testimonial que busca un derecho para cada declaración, formando parte de una economía política propia de una sociedad

de salarios mínimos, servicios mínimos y rendimiento mínimo en la que se expone la concurrencia de todos contra todos? ¿Cómo desmontar el triunfo de un capital de la subjetividad neoliberal a diestra y siniestra constituido por un trabajador a tiempo completo consumidor de información y de mercado satisfecho? ¿Cómo incorporar el saber del dolor de los cuerpos sublevados de Nuestra América que han reaccionado contra el Estado-empresa y la desigualdad golpista, cuando trastabillan las democracias de derecho forzadas por un “bienestar” de mercado o por su “promesa” empresarial? Las transformaciones no serán consensuadas sino el resultado de luchas espesas de pueblos instituidos en la sublevación. Cualquier transformación requiere que la vida sea considerada sagrada, el fusil como un pensamiento insensato, la concentración de riqueza como una violencia efectivizada y el hambre como la más alta indignidad de lo viviente. La filosofía pastoral progresista bajo la máscara de la transparencia de la República ha pivotado sobre el fantasma de la disolución de la comunidad. En Nuestra América los pueblos se sublevan para decir bajo la forma del fuego que un tiempo acabó.

Hemos podido percibir bajo la “promesa empresarial” y el supuesto “bienestar de mercado” que el lazo social entre los cuerpos contemporáneos se sostiene por el dolor de romperse, de fracasar o de traicionarse, porque el capitalismo es la fe cultural del desesperado que conforma las dimensiones del temor de la subjetivación contemporánea. En el mundo del capitalismo los individuos y las cosas surgen, se desarrollan y desaparecen incorporando o siendo incorporados por estructuras que emergen, se despliegan o se desintegran en torno suyo y difundiéndose por ellos. La “incorporación” puede ser el nombre de la lógica de innovación de nuestro mundo, con la salvedad de que la fe cultural del desesperado en el mundo es inseparable de modo simultáneo de su “parte maldita” formada por el evangelio de la culpa, el hambre desesperante y el fascismo creciente de la virtud. El contemporáneo es el sujeto que cree tener dominio sobre sí y sobre el mundo por un proceso de “auto-diseño de sí”, heredero del “amor propio” del S. XVIII, de la “sagrada búsqueda del yo” del S. XIX y del “narcisismo” del S. XX. Por ello tiene fe en que el “auto-diseño de sí” de la subjetivación neoliberal lo protegerá de caer y fracasar. Sabemos hoy que acuñar “valor” no es lo mismo que una teología travestida de psicología moral y de resentimiento en cada significativo. Pero el contemporáneo cree en la tolerancia que rechaza la violencia inmanente al deseo para dar cauce a la dictadura de la virtud. De este modo olvida que el deseo acepta la caída, el fracaso y el quebrarse de los cuerpos para mantener las relaciones en la base del lazo social. Declinar sin pesar alguno es nuestra condición, aunque las relaciones de la subjetivación neoliberal prefieran sostener su ilusión en el mundo como imagen a costa de su “parte maldita”.

### En el fondo de las imágenes

Ante la urgencia política de abordar las imágenes, debemos considerar

algunos problemas que hacen de éstas el “lugar” histórico de profundas paradojas y el “lugar” móvil de distintos dispositivos de saber/poder. Se nos dice hoy, simultáneamente, que la imagen funciona como “representación prohibida de una memoria de idolatrías y fetiches” y como “proliferación constante de una civilización de las imágenes”. Entonces, aquello que insiste en cada imagen es una síntesis riesgosa del orden del fenómeno que aparece, porque “cada imagen en sí” es como “una ninfa inconstante”, mezcla de estados nacientes virtuales, de potencias imaginarias y de estados de cosas, conformada por un fondo de fuerzas (*dia-ballo*, que fabrica desaveniencia, imposibilidad de reunión, des-concordancia) y de un símbolo teológico (*sýmbolon*, capaz de producir reunión, coincidencia, convención).

Por ello la *poiésis*, del mundo antiguo al moderno, de Aristóteles a Heidegger, funciona como producción de lo que no puede verse, como “desocultamiento” de lo que no se “desoculta” y de lo que no deja ni puede dejar de estar oculto. Se dirá que es aquello que por vías de la imagen lleva lo irrepresentable a la presencia. Por ello la producción de lo visible conduce hacia lo “desoculto” (*hervorbringen*, en lengua de Heidegger), pero simultáneamente, por su propia historia, las imágenes se sostienen sobre un aparato de identificación de las emociones y revelan la imposibilidad de “desocultamiento”. El par presencia/ausencia conforma un modo central de la producción de lo visible y de la generación de eficacia de sus efectos. Pero sabemos que todo aparato de identificación de las emociones une mimetismo e identidad, y se dirige hacia una “estetización de la política” y de “formas de vida espectaculares”. Y para que esta “estetización de la política y de la vida” obre en el mundo, un mito visible tiene que tomar al hombre entero como potencia de formación de la identidad singular y concreta. Por ello se repite en el campo intelectual la paradoja: o bien “supresión de las imágenes”, o bien “imágenes pese a todo”. La Gorgona está allí en el fondo de la memoria mítica desde siempre, solo buscamos neutralizarla, traemos a la presencia nuestro escudo para evitar la disolución.

Habrá que recordar que más allá de iconoclastas e iconolatrías, insiste una tensión entre dos lógicas políticas: la del *Deuteronomio* (4,15), donde se dice que “el hombre está hecho a imagen de lo que no tiene imagen” y la de la línea cristiana de la “visibilidad de lo invisible”, trazada por Pablo de Tarso, Orígenes y Pseudo Dionisio, que anuda la tradición del *eidolon* griego al *ícono* cristiano. Estas dos lógicas indican los caminos de lo divino y de la mimesis. Toda la historia occidental de la imagen es una alianza entre el precepto monoteísta de la prohibición de la idolatría y el tema griego de la copia, la simulación, el artificio y la ausencia de original. De esta alianza proceden la desconfianza y abundancia simultánea de las imágenes en una genealogía del mundo moderno y contemporáneo. La civilización de las imágenes se mueve entre el “espectáculo” y su “recaída”, en una doble polaridad que está en la base de nuestras prácticas. Polaridad que preanuncia el riesgo de un “polo fascista” de lo visible, siempre latente en la identificación de las emociones.

Tendremos que pensar que todas las imágenes son teológico-políticas y que no hay cómo desarmarlas con facilidad. Cuando abordamos una imagen, algo de la matriz de la religiosidad del ícono como símbolo de la reunión prima por sobre la condición material de lo visible laico, del mismo modo que domina la forma del hábito orgánico y sensorio-motor de las repeticiones por sobre la intensidad de las fuerzas del fondo.

### Fuerzas de supervivencia y repetición

Se dirá sin embargo, que las fuerzas atraviesan las formas esperables para producir anomalías y metamorfosis a contrapelo de la memoria pero en su repetición, porque son resultado de “símbolos ambivalentes” en los que perdura una especie de “antigüedad contemporánea” que posee el vector de la “supervivencia” (*Nachleben*) y de la “repetición emocional de la sensación o del pensamiento” (*Pathosformel*). Supervivencia y repetición son los modos de la antigüedad en lo contemporáneo que aparece como anacronía histórica, como cree Aby Warburg. Las imágenes son *Mnemosyne* como constelaciones de memorias, pero también exigen un “saber de los umbrales”, como lo imagina Walter Benjamin, en tanto que ante la imagen tendremos que abordar una “iluminación profana” de lo mítico para percibir a contrapelo. La imagen es religiosa en su tradición mítica como ícono que estabiliza hábitos, pero las fuerzas de fondo intensas de la materia no permiten una semejanza estable en la supervivencia y repetición, sino que nos abren a una “semejanza no semejante”, y por ello la imagen es paradójica, ambigua e inconstante. La imagen es persistencia y fulgor, eternidad y anunciación. Pero nada en ella deja de ser reserva para la sublevación, porque la imagen del pensamiento no es del orden de la semejanza entre el fondo de las fuerzas intensas y lo que aparece como expresión representadora. La imagen no es solo representación de un modelo, mito o figura sensible estable, sino la intensidad del fondo de las fuerzas materiales que se hace superficie. Pero las condiciones de posibilidad de lo real que provienen de las fuerzas de fondo que diferencian a los cuerpos, entran en lo que aparece deformando la semejanza esperable en los hábitos perceptivos y afectivos.

Al mismo tiempo, en la actualidad de lo visible, toda imagen acuña los anacronismos de sus pasados potenciales. La imagen es un visible que habla por todo lo que no muestra, por todo aquello no visible que la constituye, por los potenciales aún no desplegados. Va hacia el pasado, y sólo así se abre hacia los porvenires. La imagen es anacrónica porque nos dispone ante el tiempo, como dirá Didi-Huberman pensando en Warburg. No hay ninguna imagen que represente la identidad porque su fondo es diferencia en la repetición y porque para cada imagen existe un contraplano que la descentra. Toda imagen que pretende una identidad se encuentra a contrapelo con una diferencia que la hace errar en su objeto. La imagen tiene un fuera de campo y una profundidad de campo que hace que siempre percibamos de menos en lo que aparece. El problema para las consignas políticas y



las imágenes de intervención social es que siempre éstas trabajan sobre una política de la identidad como “imagen del pensamiento representador” propio del sentido común y del buen sentido moral, como afirma Deleuze. Una imagen sin profundidad y sin fuera de campo evoca siempre una matriz emocional para dirigir a los cuerpos en una dirección. Una especie de calle de mano única de lo visible o una matriz emocional de reproducción de la identidad de lo visible puede convertirse en un modo del fascismo y de su fascinación.

Hay tres dimensiones peligrosas que anidan en el aparato de identificación de las emociones de la imagen del fascismo: la idolatría como fuerza identificadora (consagrada a la figura del líder), el espectáculo de la auto-formación sagrada de la Nación (construcción del mito) y la identidad mimética identificada con las fuerzas de fondo (la creencia y convicción en tanto matriz de reproducción de un modelo de comportamiento). Hay hoy “fascismos difusos” en las redes que operan entre las formas “concentradas del espectáculo del poder” y “las formas integradas en el movimiento democrático liberal de mercado”; las imágenes se mueven en este terreno resbaladizo. Implican en cada caso, por lo menos dos sentidos a la vez, cuando no más. Desde el fondo de las prácticas sociales, en favor de la construcción política, proliferan las formas del exceso estético trabajando sobre la reproducción de modelos emocionales y rozando los mitos teológico-políticos de los lenguajes de tradición; tienen la forma de consignas identificadoras que reproducen modelos de comportamiento y que se convierten en peligrosas políticas de identidad del hábito. Evitar la “estetización de la política” supone eludir la reproducción infinita de un modelo de comportamiento que reproduce la idea de identificación emocional clara y precisa con la víctima y con el victimario, con las lógicas del sufrimiento representado y con la dictadura de la virtud encarnada. No hay nada más político entre los cuerpos que hacen lazo social que la sustracción frente a esos visibles para fabricar un vaciamiento o una representación sin resto. Una representación como “ semejanza no semejante” ante el horror o el sufrimiento en el mundo. Incluso se dirá hoy que nuestro problema reside en deshacer la “idea” de mundo disponible de la representación moderna como “imagen del mundo”.

### Dentro del fascismo

Hay sobreabundancia de representación que convive con un abandono de las imágenes públicas de la memoria para borrar las formulas sensibles de posibles sublevaciones del pasado en el presente. La ciudadanía está erosionada y, la representación cultural vinculada a una herencia de las democracias visuales de los pueblos sublevados, ha sufrido una masiva inflación hacia los “fascismos derivados”. Esta es la paradoja del presente y el lugar resbaladizo de cualquier imagen pública. La representación política está erosionada, en una época de crecimiento exponencial de todos los fenómenos y de las cosas representadas, a su vez vaciadas de sentido

y multiplicadas hasta el sin-sentido. Para que haya una representación política con consignas potentes tiene que haber una representación cultural potente que no esté vaciada de las fuerzas de los cuerpos de las que emerge. Debe insistir y perseverar una fuerza simple y radical del deseo de sublevación que opere en la clase, el género, la raza y la etnia. Y el problema es saber qué fuerzas aparecen como transformadoras o diferenciadoras para permitir no sólo declarar, sino accionar de modo performativo sobre lo visible y decible, para que una imagen vuelva a tener la fuerza ritual de la ronda de las Madres de Plaza de Mayo y su pañuelo blanco, el carácter de símbolo sagrado de una reunión de la memoria. Necesitamos imágenes pese a todo, pero con la fuerza corporal y ritual de aquello que reúne.

Más grave hoy no es que estalle o se vacíe la representación, sino que se vuelva engañosa. *La sociedad del espectáculo* como la pensó Guy Debord, es la génesis del fascismo porque la representación cultural que permitía una presentación política, resbala en la paradoja del engaño. Por eso una imagen no puede ir sola, sin la carga del ritual de la memoria corporal de los deseos de sublevación, porque le faltaría la profundidad y el contraplano que le permite transformarse en su contexto, para no quedar ajena “de sí” y en su propia lógica de encierro “sobre sí”. Las imágenes “en sí” y “para sí” ya no pueden ser leídas con precisión en su circulación porque operan en su condición paradójica como construcciones estetizantes. Por lo tanto, necesitamos series de imágenes y no imágenes aisladas y, dentro de las series, contraplanos lejanos y justos en su fuerza anacrónica para que esa imagen como discurso de las “fuerzas vivas” hable de su historicidad y que sus pasados comparezcan en el ahora, es decir que no se convierta en parte de la sociedad de control homogénea y dispersa de modo simultáneo. Ya no vivimos en esas sociedades disciplinarias con espacios y tiempos bien definidos en la esfera pública, porque el proyecto moderno ha caído con todas sus posibilidades y violencias. Ante la imagen, ya no somos “modernos” sino “sobremodernos” por una lógica de incorporación, críticos desgarrados, sobresaturados, resbaladizos y paradójales.

La imagen política siempre ha sido fórmula de un deseo de sublevación, pero las imágenes que nos rodean en las democracias liberales no han servido para democratizar, sino para intensificar la potencia “fascista” que circula por ella a través de ella en la policía del deseo que llevamos dentro. Las representaciones culturales están caídas, horadadas, vacilantes, pivotantes, resbaladizas y por lo tanto afirman más de un sentido a la vez. Ahí tenemos un riesgo altísimo para la construcción de cualquier tipo de consigna o fórmula política, porque entre la consigna y la fórmula es donde se mueve la racionalidad política de la imagen con todas las impregnaciones culturales del mercado. Necesitamos pensar o bien tácticas que recuperan las fuerzas vivas de fondo, o bien modos de conjurar y transformar a los estereotipos de las lógicas de mercado. Las imágenes corren el riesgo de su doble sentido, el de sublevación o adecuación a los deseos del capital. Se trata de conjurar, desplazar y

transformar desde adentro a las imágenes de la sociedad del espectáculo al servicio de la reproducción de hábitos de la democracia liberal, para volverlas un vaciamiento de su superficie engañosa y una recuperación de su pregnancia de estereotipos necesarios por estar instalados en el inconsciente óptico de la comunidad.

### La imagen como ritual

El ritual es el esquema sensorial sobre el que la imagen está anclada. La imagen es inseparable de la práctica ritual porque la descubrimos allí en el esquema completo que incluye la circulación vacilante sobre el espacio vacío de una imagen expectante aunque declarativa y performativa de las fuerzas vivas. La potencia de la imagen está cargada de la posibilidad de construir un espacio más grande para una comunidad aun venidera que repusiera las fuerzas vivas en el ritual. Necesitamos rituales que contengan imágenes y las desplieguen. Las imágenes sin rituales son espacios vacantes de potencia corporal que vienen del fondo social, pero los rituales que “sustancializan” una imagen son peligrosas políticas de la identidad que resultan excluyentes. Habrá que recordar las palabras de Michel Foucault en su introducción al *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, titulada “Introducción a la vida no fascista”, cuando dice que hay que “desindividualizar” a los sujetos que aman a los organismos de poder para liberar las potencias del deseo.

“Desustancializar” y “desindividualizar” son los caminos para escapar del fascismo que obra en los rituales dados. Los conductores capaces de recrear las fuerzas de fondo y convocarlas para una diferencia necesaria son aquellos que pueden inventar políticas de sociabilidad pública donde resulta posible desarmar su propia imagen en favor de colectivos y comunidades que los atraviesan. Esos pueden ser potentes conductores, porque saben que cualquier mística “sustancializa” e “individualiza” y los rituales de las fuerzas vivas de sublevación “desustancializan” y “desindividualizan” la identidad y la mimesis empática con el poder. Por eso resultan de interés las imágenes “desustancializadas”, menos identificadoras de sujetos y más ligadas a rituales colectivos de enunciación de prácticas de sublevación. Imágenes que puedan fabricar lo común. No hay que separar a estas imágenes de las consignas o fórmulas que necesitamos para el presente. Estamos urgidos por respuestas precisas. Pero las analíticas tienen tiempos distintos a las praxis. Basculando entre ambos aspectos hay que animarse a cruzar distintas naturalezas discursivas y materiales e instalarse en el “entre-lugar” que se abre para pensar estos problemas.

Los peligrosos “Laboratorios de Teoría Persuasiva” como el de la Universidad de Stanford, la que provee el desarrollo tecnológico en Silicon Valley, exponen como meta explícita la de investigar cómo se pueden usar las apps y las páginas web para controlar lo que la gente piensa, hace, compra o vota. La imagen sigue siendo el fondo útil de la identidad de la subjetivación neoliberal por el uso de inteligencia

artificial y de los algoritmos que tienen por objeto la invención de aplicaciones adictivas que trabajan sobre una economía de la atención. Las tecnologías adictivas de la imagen pública están sostenidas sobre consumos que “individualizan” y “sustancializan” con consentimiento informado por las plataformas a los usuarios. El síntoma de la inteligencia artificial es que no permite “desindividualizar” sin un preciso conocimiento de los funcionamientos de los dispositivos. Por ello se dice que estamos votando algoritmos adictivos bajo la forma de imágenes públicas, como indica el filósofo italiano Massimo De Carolis. Las realidades alternativas como las llamadas “virtuales” son una indagación de las imágenes adictivas herederas de una sistemática voluntad de dominio humano del mundo no-humano de la naturaleza y del control bio-técnico-social de los ritmos de la energía humana.

### Todo está por romperse, pero no se rompe

El sintagma de la subjetivación neoliberal ha calado entre nosotros, y dice que en cada cuerpo hay una herida y para cada herida se reclama una historia de sí y un derecho. No se pide hoy una unificada representación política, sino que se declara el valor de testimonio para cada cuerpo y para cada herida. Los “cuerpos que importan”, de los que habló Judith Butler en sus obras, no están unificados. Ese es el campo político del presente, que demanda saber quién es capaz de representar estas diversidades no identificadas de historias del dolor privado –aunque siempre colectivo y político–, para trazar una historia común en el marco de la crisis de las democracias representativas liberales. Habría que pensar cómo se traduce esto en políticas de reunión resistente cuando los rituales de la imagen pública operan con el uso creciente de algoritmos propios de los dispositivos adictivos de entretenimiento y control simultáneo.

La consigna política de las fuerzas vivas que vienen de abajo y aspira a la sublevación, es la que vuelve pensativo el movimiento del intervalo del tiempo político. La política pública es siempre desarmada por las fuerzas de la consigna del deseo que se subleva, porque cuestiona las condiciones del neoliberalismo como un espacio que promete para cada individuo aislado la igualdad racional de derechos y la negociación sin conflicto aparente. El neoliberalismo atomizó, fragmentó e hizo circular fórmulas vacías y tácticas para las redes con estas lógicas enunciadas. La consigna nace de los cuerpos y es de difícil anclaje fuera de ellos, porque éstas responden a cuerpos de múltiples universos vivos en resistencias activas. ¿Qué unifica la consigna política? No hay consigna sencilla para la resistencia a la fragmentación neoliberal de deseos y de reclamos de derechos, pero la consigna perfora los modos vacíos de la imagen política producida por los dispositivos de algoritmos porque arrastra con ella cuerpos y declaraciones. Nunca estuvimos tan presionados por los dispositivos de control algorítmico para percibir que las marchas integradas, las movilizaciones parciales o las emergencias constituidas en forma de

ley, culminan sin producir ningún efecto en el ejercicio de los gobiernos. “Todo está por romperse, pero no se rompe”, dice un grafiti callejero. Este suspenso, que luego termina con estallidos y sublevaciones anticipadas en Brasil y luego replicadas en Ecuador o en Chile, en Colombia o en México, pero de modo central en Bolivia, es un logro de las tácticas del neoliberalismo y de sus lógicas de gubernamentalidad.

Tal vez sea esto lo que hay que desarmar con la consigna. Hay que mostrar otros modos de existencia no integrados a esta lógica donde algo siempre pivota y es flexible, entre la necesidad y la espera, y donde el lugar de la mayoría aparece como un centro vacío hasta la dirección inesperada de la explosión de los votos siempre bajo sospecha en las democracias liberales. Este modo del suspenso y del retraso de la sublevación es propio de una política superficial de división al infinito de lo común. Toda composición trabaja con la relación de afinidades electivas o de tramitación de vecindades afectivas y perceptivas. Es un tipo de relación de afección que uno guarda con algunos relatos, con algunos nombres, con algunas historias, con algunas imágenes. El problema es si eso unifica. Estamos tentados, como si estuviéramos en períodos de vanguardia, pero las vanguardias han desaparecido en el auto-diseño de sí, a pensar cómo un grupo minoritario puede “fogonear” afecciones o percepciones políticas en una escena o para una situación, para producir en la suma de esos grupos un colectivo mayor de conciencia e intencionalidad de la voluntad, como si se pudiera hacer por agregación de voluntades o de afecciones, cuando eso es al mismo tiempo lo que parece estar interrumpido por las lógicas de las tecnologías digitales algorítmicas que abordan los efectos con velocidades espeluznantes, extraordinarias agregaciones instantáneas y olvidos que pueden seguir pivotando hacia cualquier dirección.

### Lo popular está migrando mientras el sentido común es fascista

Ante la crisis de las democracias representativas nos preguntamos cuáles son los agregados sensibles que hoy movilizan la pasión. Lo cierto es que encontramos zonas indescifrables que se escabullen de nuestro saber, acerca de dónde y cómo están operando. Cualquier grupo, de la dimensión que fuera, crea una situación que en principio se propone como una acción política específica que se mueve entre cuerpos y discursos y que opera por fuera de las representaciones digitales y con ellas. Aquí radica la paradoja del presente, necesitamos de redes para ir más allá del propio grupo con vistas a lograr velocidades de agregación mayor, pero con el riesgo de que esas mismas acciones de red sean aquellas a través de las cuales se reproducirá un control policial sobre el comportamiento, el deseo y las prácticas de cada individuo. Estamos, entonces, ante una coreografía social de las redes pensada desde adentro hacia afuera, una coreografía de prácticas compartidas para identidades con fines comunes inestables.

Hoy el sentido común no se genera desde la mayoría conformada por las fuerzas de fondo, sino desde un algoritmo, con el que se descubre que jamás se elige aunque parezca lo contrario. El lugar del sujeto está vaciado y la subjetivación se encuentra horadada por controles tecno-estéticos, aunque aún creamos que es posible unificar las fuerzas de fondo con gestos de la voluntad de conciencia. Este tiempo demanda otra lógica, una lógica sensible que atraviese las prácticas desde las fuerzas vivas con preguntas centrales sobre la subjetivación neoliberal. Cómo cargará de iconicidad ese cuerpo de mujer que faltaba por violencia y sustracción patriarcal moderna, esa nueva comunidad que no estaba considerada en la historia. Cómo desplazará la iconicidad esa fuerza de los feminismos en una nueva política de lo común, más allá de los algoritmos dominantes del comportamiento. Aún no lo sabemos. El punto de inflexión es que ya hoy no emerge de éstos colectivos la misma iconicidad esperable. No se trata de un problema de vanguardia, sino de un problema popular. No se trata de 'quién' realiza desde arriba o desde el diseño concentrado, sino de la fuerza de un movimiento de los cuerpos. Si en lugar de "patria" y de "patrimonio" se puede decir "matria" con otras lógicas sensibles, tal vez cambie la escena política, tal vez cambie el sueño de Nuestra América. Para pensar con Glauber Rocha: si la estética del hambre y la del sueño son aquellas en las que oscilan nuestras imágenes, y esas están siempre fabricadas por el liderazgo del mérito patriarcal, el problema es que el populismo del presente y sus derivaciones esta seducido inconscientemente por una lógica que tendrá que desarmar.

Ese es el punto en el que hay que repensar la consigna. Las imágenes se están haciendo en el fondo común, como Susan Sontag lo muestra en *Bajo el signo de Saturno*. Lo analítico y la consigna práctica son dos dimensiones distintas pero una vez que hacemos el camino analítico no podemos ir para atrás. No podemos cargar de sentido común todo, sí necesitamos cargar la historia de humor, parodia e ironía. Cargar de festividad paródica, irónica y humorística parece un buen camino crítico para una sociedad atravesada de fuerzas trágicas y de formas de control. El problema está latente en la organicidad del poder y en cuánto queremos fabricar una dislocación del poder del sentido común con una consigna. La acción hoy parece ser inseparable en su praxis de la representación vacante o sin resto. Mostrar vaciando parece ser la mayor potencia de sublevación del poder ritual y de su coreografía viviente. Hay activas formas populares que no van contra el mito para volverlo logos unificado en el sujeto de poder, sino que recuperan de este su fuerza de trance y afección. Como lo ha mostrado Hannah Arendt la tarea más ardua es la crítica al fascismo porque esta diluido en nuestros modos de afección y percepción en la representación de la imagen pública.

### Dictadura de la virtud

Por qué luchamos por nuestra servidumbre como si fuera nuestra libertad,

seguirá siendo la pregunta relevante de nuestra política actual aunque la frase acuñe una larga historia de la sujeción. Hoy lo sabemos mejor que nunca en Nuestra América: los pueblos emergen por sublevación de una población pasiva concebida como mercado de la competencia y el mérito, modelada por técnicas precisas en sus anhelos y deseos, en su cuerpo endeudado y hambriento para perecer o resurgir como “empresarios de sí”. La población neoliberal se ha constituido como dictadura de la virtud. Es visible que la población se transformó en un gesto indiciario y acusador de naturaleza moral, mientras que los pueblos insisten y perseveran corrosivos porque desean vivir “el cuerpo sin ley y el poder sin rey”. Los pueblos se sublevan desde el cuerpo, y en el cuerpo a cuerpo, en un modo de existencia propio, abriendo muchos órdenes posibles aunque siempre éstos sean gestuales y declarativos. Pero sublevarse es un hecho y no constituye una revolución. Sublevarse instituye un pueblo donde hay una población reducida a una cultura de “empresarios de sí”. Sublevarse expresa la indestructibilidad del deseo, aunque la tarea de los gobiernos sea la de hacer fluctuar el deseo hasta que la población se vuelva un público espectador y exprese sus gustos como si se trataran de aquellos “justos”. Aprendimos en la carne, bajo los modos de la declaración de la República de la transparencia, que con la democracia no se come, no se educa..., y que no todos logran vivir.

Vivimos en un tiempo de linchamiento moral, de vidas endeudadas y de hambre desesperante. El “autoritarismo” ha cambiado de modo pero insiste en una versión socio-liberal de la dictadura de la virtud encarnada en la cultura. La denuncia de todos contra todos no es nuestra fortaleza social sino nuestra debilidad política. La insurgencia de los pueblos ha definido la atmósfera de un tiempo como el nuestro porque dejó al descubierto la fragilidad institucional. Se han juzgado a presidentes democráticos “por íntima convicción”, se han juzgado a intelectuales “por desacierto crítico en la oportunidad de la enunciación”, se han juzgado a pedagogos por “corroer el lenguaje dado de la transparencia de la información”... Los ejemplos atraviesan todos los niveles de la sociedad y nunca se desconoce al pensarlos, la necesidad de una transformación de las prácticas por profundas historias de dolor silenciadas. Pero la mera sospecha ha reavivado entre nosotros el peligroso demonio del odio que siempre es germen de fascismos inesperados. En pocas palabras, hoy domesticar quiere decir denunciar. Ya no se trata de escraches políticos por horrores escondidos, sino de gestos indiciarios propios del gusto “justo” del “empresario de sí”. No hay práctica más neoliberal que la de volverse empresario de la denuncia. Es allí donde todas las instituciones fracasan frente al bienestar de la información que bascula como un bumerang. La gestualidad de la mera sospecha permite “darse una vida” a aquellos que la ejercen, una vida donde cada testimonio busca su derecho formal, al mismo tiempo que se olvidan niveles de lo que se denuncia, se confunden umbrales de lo denunciado y se vuelven homogéneas las diferencias de naturaleza de lo testimoniado. Nuestras instituciones civiles están formando sin descanso a los nuevos “dictadores de la virtud”.

En la vida práctica de los argentinos hay que enfrentar la “destrucción de la destrucción”, como sostiene Diego Tatián. Hay que tramar “un embarazo del tiempo nuevo en el vientre de la comunidad sufrida”, como afirma Eduardo Grüner. Ambos saben que se trata de no caer en el tiempo homogéneo y vacío de la historia de siempre con su inercia colonial, que no se salda con la fiesta de una noche por el triunfo popular. Entonces, habrá que mirar y hablar con cuidado porque todos “los usos de la retórica han sufrido la decadencia junto con la catástrofe económica nacional”, como lo ha señalado Horacio Gonzalez. Y desde esa catástrofe vendrá, como parte de una memoria común una nueva gestación de los ritmos del sedimento sensible, llamada en su fundamento o razón a conjurar, reparar y componer en la misma acumulación de las fuerzas que vienen desde abajo de la comunidad sufrida. Pero acecha un dolor que muerde la esperanza en el nervio mismo de la espera y de los fundamentos posibles de lo pensable. Ese dolor anuda tierra, hambre y oficio como parte de una determinación de la “geografía espiritual” de nuestros pueblos. Nada puede ser más claro: el dolor le basta a la vida, no necesita a su vez del temor. El dolor es democrático; el temor, siempre es autoritario. El hambre no se habla porque es el nervio mismo del dolor trágico ¿Acaso los gobiernos lo ven? ¿Acaso lo saben? El contrasentido estalla. La barbarie habla del hambre pero el hambre está en los pueblos. La barbarie siempre es profesional y premia al mérito. Sabemos que no hay mérito en tener mérito. Pero aprendimos que aquello que los pueblos saben, los gobiernos lo ignoran. La miopía social se convirtió en la más alta razón de Estado y en el ritmo sordo de la opinión pública. Sin embargo, la comunidad sufrida y acostumbrada a las odiseas reconoce las palabras vacías y los gestos sospechosos.

### El hambre como nervio del dolor

Los funcionarios balbucean mientras los medios acrecientan el horror. Frente al hambre, las sutilezas de cualquier tipo alegan en favor de la barbarie. Nada atenúa la gravedad de los hechos porque no queda ningún documento de cultura que lo haga. Se nos dice: “No hay hambre, hay necesidades; si hay hambre, hay comedores”. Hay “esto”, “aquello”, o lo “otro”. Esta manera de hablar acrecienta el horror más miserable. Cualquier atenuación agrava porque alega en favor de la barbarie. El hambre no es una “cuestión”, aunque cada gobierno tenga “su cuestión”. El hambre es el olvido y nervio del dolor. En su nervio hay cuerpos abandonados, hay voces abandonadas, hay vidas tratadas como infames. Los intelectuales escriben que lo que nos hace sublevar son nuestros deseos que provienen del fondo de un dolor inextinguible, donde algo se separa y opone a través de un riesgo siempre trágico.

Lo que nos hace sublevar es el hambre que siembra esterilidad en las vidas secas del provenir. El hambre “hablado”, “descrito”, “teorizado” por los funcionarios y los medios, nunca es el hambre sentido como el nervio trágico de nuestra sociedad. No hay voces que valgan para su llamado, todas resultan indignas en algún modo



porque hablar del hambre no es la vida del hambre. El hambre es dolor que no cesa de llamar. El negro diagnóstico estructural no alcanza a los ojos del carácter destructor de su nervio vital. ¡Imaginad! ¡Imaginad a los sobrevivientes bajo las cenizas de la memoria infantil del prisionero del hambre, siempre ignorado, enterrado, inactivo, sufriente, hasta que la desazón se transforme en agujero de carne o en limosna de un miserable milagro. Vicio y virtud basculan en la encrucijada del ahora.

Los sedimentos sensibles del hambre borran los sueños y se abren a la calamidad de nuestra época. Esta no es la época del olvido del ser, no! Algo más grave se levanta ante nosotros, una comunidad de extraviados, una comunidad sin sueños y sin otros, una comunidad de hambrientos. La comunidad sin comunidad no había previsto que bajo el nombre altisonante de “República”, como metáfora de la política, hay un sedimento sensible hecho de anónimos, que piden “sin falta” por el nervio del dolor que no cesa de llamar. La tan aclamada República parece que no había previsto los efectos de una “guerra financiera” que desordenó la vida, arrancó las frazadas, destrozó el mantel de hule y desnudó cualquier grado de dignidad.

### Fábula de la vida

Será necesario hacer el techo de nuevo, tender la cama de mantas cortas, volver a trabajar en la precariedad desnuda y recuperar el rincón de cobijo que restaure alguna pizca de emoción borrada del gesto. Habrá que hacerlo por la fiesta colectiva y más allá de ella. Ningún extravío es el fin, pero el hambre no espera. Habla con la voz del ayer y del mañana aunque muerda el ahora. Habla con la voz de un tiempo que no es el de los tribunales y el de la ley. El extravío sin sueños será la calamidad más honda de nuestra época ante la destrucción que aconteció y que habrá que conjurar, restaurar y volver a reconstruir. Cualquier información “sobre” el hambre, por precisa que fuera, porta una cara de soberbio desinterés para la inmediatez del ahora, como el de andar de espaldas ante el nervio vital que muerde.

El hambre es espesa desde su fábula hasta la vida que lucha cada día, el día que se adquiere cada día. Como han sabido cantarlo los poetas hechos en su nervio vital, el hambre como lo real más espeso es aún mucho más espesa, si los batallones de secretas e íntimas hormigas que recorren el vientre hinchado no pueden comer. Es mucho más espesa el hambre que ve y no puede comer, que el hombre que habla del comer y de lo que ve. Síntoma de nuestro tiempo indigno es la escansión simultánea de informaciones crecientes sobre el hambre, mezcladas con programas especializados de cocina según el gusto del consumidor. La miseria tiene la forma de la estetización del espectáculo. La politización del hambre intenta cada segundo, aún sin lograrlo conquistar su andar. Chocando entre lo que vive, en el espesor real, el hambriento incomoda de vida buscando justicia. Algunos han dicho que ante este estrago solo queda una “justicia poética” porque todas las otras ya llegaron a destiempo.

Pero habrá que soñar con una comunidad que de cobijo a la angustia que llama. Habrá que soñar e insistir que toda palabra jurídica y política, que tiene el tiempo de su lado por exiguo o extenso que sea, no culmine chicaneando a la indignación pública de una sociedad de extraviados, para poder conjurar sus efectos indeseables y restaurar el cuerpo silencioso del dolor. Este es el tiempo que viene y su ritmo se impone. Y habrá que recordar al hambre como nervio común para poder volver a producir.

### Referências bibliográficas

ARENDT, H. *The Origins of Totalitarianism*, T I-III. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1951.

\_\_\_\_\_. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

\_\_\_\_\_. *Crisis of the Republic*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969.

BATAILLE, G. *Le problem de l'Etat & La structure psychologic du fascisme*. Paris: Gallimard, 1970.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, T I-VII. Francfort del Meno: Suhrkamp, 1972.

BUTLER, J. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999.

DEBORD, G. *La Société du spectacle*. París: Éditions Buchet-Chastel, 1967.

\_\_\_\_\_. *Commentaires sur la société du spectacle*. París: Éditions Buchet-Chastel, 1988.

DE CAROLIS, M. *Il Rovescio della libertà*. Tramonto del neoliberalismo e disagio della civiltà. Roma: Quodlibet, 2017.

DELEUZE, G. *Différence et repetition*. Paris: PUF, 1968.

DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout*. París: Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Éditions de Minuit, 2002.

FOUCAULT, M. "Introducción a la vida no fascista" en: *Magazine Litteraire*. Paris: 1988.

\_\_\_\_\_. *Securite, territoire, population. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Seuil: Gallimard, 2004.

\_\_\_\_\_. *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Seuil: Gallimard, 2004.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J. *Le mythe nazi*. Paris: Éditions de l'Aube, 1991.

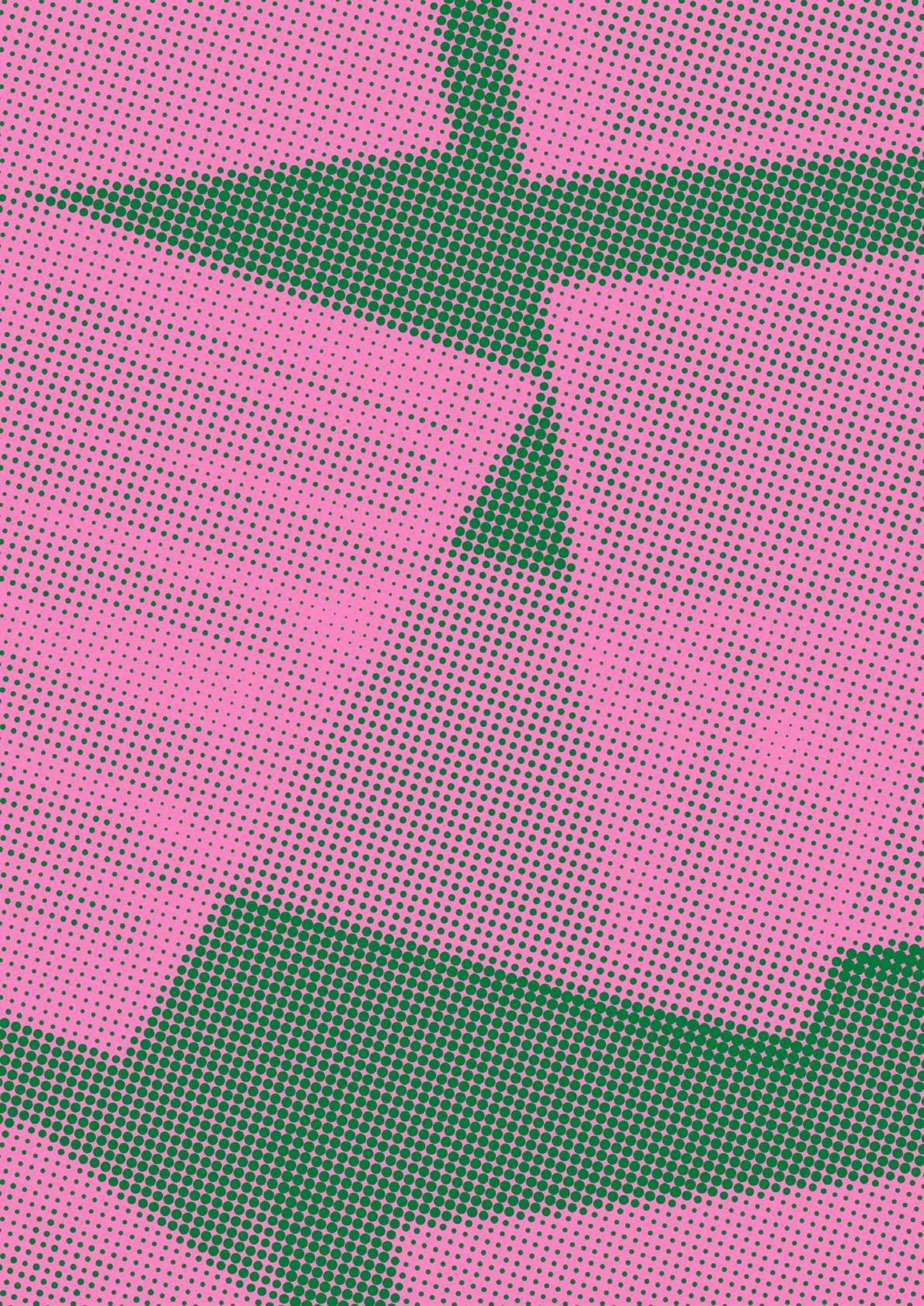
NANCY, J. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.

\_\_\_\_\_. *La communauté désœuvrée*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.

\_\_\_\_\_. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

MENNINGHAUS, W. *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage das Mythos*. Francfort del Meno: Suhrkamp, 1986.

SONTANG, S. *Under the Sing of Saturn*. New York: Farrar, 1972.



# UMA LEITURA DO CONTO OS SOBREVIVENTES EM CAIO FERNANDO ABREU: RASTROS, RESTOS E FRAGMENTOS DE SEXUALIDADE

Dhemersson Warly Santos Costa  
Maria dos Remédios de Brito

*Não, não tenho nada contra lésbicas,  
não tenho nada contra decadentes em geral, não tenho nada contra qualquer  
coisa que soe a: uma tentativa.*  
Caio Fernando Abreu (2015, p. 31)

\*\*\*

O ensaio promove uma leitura interpretativa do conto *Os sobreviventes*<sup>1</sup> de Caio Fernando Abreu argumentando que o personagem central da narrativa, o homem<sup>2</sup> cria para si, através da paisagem “Sri Lanka”, uma linha de fuga, um movimento singular agenciado no corpo do personagem, um exercício de resistência às políticas autoritárias, escavando fissuras e possibilidades de experimentação de uma sexualidade dissonante.

\*\*\*

A sexualidade é uma temática amplamente discutida por diferentes campos disciplinares em suas múltiplas perspectivas analíticas e metodológicas, portanto, delimitar, ainda que em linhas gerais, que perspectiva endossa o corpo teórico deste ensaio parece importante.

Cumpre destacar que paira sobre a tradição filosófica a noção de sujeito essencializado e imutável, e que tal perspectiva é tomada pela psicanálise, com destaque para os estudos de Freud, o qual fundou na sua teoria psicanalítica, a partir da neurose, a ideia de que o sujeito possui uma estrutura (SILVA, 2011), nela a sexualidade é organizada pelos princípios do teatro edipiano pai-mãe-filho, ou seja,

1 Originalmente publicado na obra *Morangos Mofados* em 1982. Trata-se de um livro de contos, divididos em três momentos: *O Mofo*, com 09 contos reunidos; *os Morangos*, com 08 contos e; *Morangos Mofados*, um único conto.

2 Os personagens desse conto não são nomeados pelo autor, uma característica marcante no estilo de Caio Fernando Abreu, porém, em diversas passagens, o narrador deixa a entender ao leitor que se trata de um homem e uma mulher. Por essa razão ao longo do ensaio, quando for preciso diferenciar ação de ambos, falarei Homem e Mulher, grafados com a inicial maiúscula como uma forma de singularização dos personagens.

uma sexualidade ligada aos acontecimentos familiares e da infância como única de organização sexual.

Deleuze e Guattari (2010), ao tratar da sexualidade, rompem com uma certa ideia da tradição filosófica e travam um enfrentamento paradoxal com a psicanálise - até então tomada como campo para tratar das temáticas inerentes a sexualidade e a neurose - ao alertarem para o totalitarismo edipiano pelo qual os investimentos familiares funcionam como princípio organizador.

Deleuze e Guattari, em *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010), inauguram o conceito de máquinas desejanças para pensar a sexualidade. Para os autores tudo é máquina e tudo máquina... “... Há tão somente máquinas em toda a parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões...” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11), a máquina desejança não é metáfora, não é interpretação, muito menos está relacionada ao campo da mecânica, ela é, antes de tudo, fluxos e corte todo o tempo, o tempo todo “É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11).

O desejo é máquina, ele é a força que atravessa a cavidade fluída das máquinas e seus acoplamentos, os fluxos do desejo, sempre no enveredamento para criar movimento, produção de produção. O desejo desintegra a matéria identitária. As moléculas resultantes desse choque são acopladas umas nas outras, produzem outros arranjos, transbordam a estrutura (ZOURABICHVILI, 2004).

Quando Deleuze e Guattari arrastam a sexualidade para o campo problemático da filosofia da diferença para travar um enfrentamento a representação e a identidade, ela faz destituição das forças molares e engendram modos de experimentar as potências do corpo, uma sexualidade que é da ordem das formações moleculares, maleáveis, tateáveis... escapando do campo identitário, como máquina desejança, promove um exercício corporal e desejança, que está em toda parte (MENARD, 2014).

A sexualidade nas tramas provocativas do desejo flui fissurando as armaduras duras que engessam a vida e suas potências inventivas para escapar da estrutura biológica orgânica e do complexo de Édipo. Uma sexualidade livre de clausuras de gêneros, sexualidade como vestimenta de Arlequim (DELEUZE, 2010), capaz de desfragmentar as grandes engrenagens molares, como o Édipo, pelo aceleração das partículas, chocando-as umas contra as outras, para dar vazão às linhas moleculares que são as engrenagens das máquinas desejanças. Porém, vale lembrar que há capturas, os fluxos podem ser contidos pelas maquinarias molares.

A máquina desejança é uma resistência a uma política de procriação

para tocar as outras faces do desejo. Se a sexualidade é uma máquina desejante, distribuída sobre uma superfície de produção, ela também será alvo de ataques sociais, distribuída também sobre uma superfície de controle que codifica a produção desejante, porém, é entre as superfícies que a vida se tece, linhas de fugas são traçadas, frestas são abertas, oferecem possibilidades ao desejo de viver outras potências para além da unidade (SANTOS; BRITO, 2016), de certo modo, o corpo deve se manter em alerta.

A sexualidade, enquanto manifestação de um desejo produtivo, está relacionada com as singularidades, as individuações, ou para pensar com Santos e Brito (2016, p. 8), “criações a partir da plasticidade dos corpos. Desfazem formas, seguem por trajetos errantes, traçam linhas e mapas abertos sem moldes ou contornos definidos”. Deleuze e Guattari buscam inspiração nos estudos de Gilbert Simondon, acerca do conceito de individuação. Segundo Simondon (2003), rompendo com as concepções demasiadamente tradicionais que pensam o sujeito como uma matéria já constituída, estável e monolítica, o ser “dobrasse e defasa individuando-se” (SIMONDON, 2003, p. 102).

Assim, a sexualidade como exercício corporal desejante para Deleuze e Guattari não estará presa a uma unidade, uma identidade ou estrutura, mas, antes de tudo forças que movimentam o sujeito, dobrando-se, desdobrando-se e individuando-se, sempre em outra coisa, uma dobra de vidas (SANTOS; BRITO, 2016). Para os autores da diferença, o que há por todos os lados é uma produção desejante que subverte a fixidez dos sexos, desvelando uma sexualidade sem fundo, mobilizada por entre as forças do fora, uma sexualidade fluída, onde os encontros e os afetos são postos como vetores do desejo, em oposição à lógica binária que reduz a sexualidade aos genitais. Por essas linhas, a sexualidade como fluxo desejante percorre a construção dessa análise, como uma espécie de fio vermelho, um ar. Abrindo o livro, sentido a leitura entrar e passar...

\*\*\*

O conto *Os sobreviventes* trata de uma narrativa entre um Homem e uma Mulher<sup>3</sup>, sendo que está última detém o foco da narração, o que torna possível delinear com maior propriedade um perfil dessa Mulher<sup>4</sup>: desiludida, melancólica e triste, “ando angustiada demais, meu amigo (...), mas ando, ando mais de duas décadas de convívio cotidiano, tenho uma coisa apertada aqui no peito, um sufoco, uma sede, um peso” (ABREU, 2015, p. 31), e que é frustrada com os rumos que a sua vida tomou:

3 Os personagens desse conto não são nomeados pelo autor, uma característica marcante no estilo de Caio Fernando Abreu, porém, em diversas passagens, o narrador deixa a entender ao leitor que se trata de um homem e uma mulher. Por essa razão ao longo do ensaio, quando for preciso diferenciar ação de ambos, falarei Homem e Mulher, grafados com a inicial maiúscula como uma forma de singularização dos personagens.

4 Tarefa mais complexa em relação ao homem que pouco fala.

(...) um dia de merda enquanto seguro aquele maldito emprego de oito horas diárias para poder pagar essa poltrona de couro autêntica onde neste exato momento vossa reverendíssima assenta sua preciosa bunda e essa exótica mesinha de centro em junco indiano que apóia nossos fatigados pés descalços ao fim de mais uma outra semana de batalhas inúteis, fantasias escapistas, maus orgasmos e crediários atrasados (ABREU, 2015, p. 30).

A Mulher apresenta traços marcantes na edificação dos personagens na obra de Caio Fernando Abreu: a solidão, a ansiedade, a angústia, a inquietação e a insatisfação com as regras de uma vida urbana, caótica e seus investimentos sobre o sujeito que adoce as relações, afastando as pessoas, os afetos, os sentimentos, instaurando um estado de banalidade que interrompe a compreensão e o sentir (d)o outro (PEN, 2006, p.7; FORSTER, 2015, p. 36).

\*\*\*

A imagem construída da personagem nos conduz ao questionamento sobre quais eventos e/ou fenômenos levaram a Mulher para esse abismo profundo do qual ela não quer sair, ou, não possui a força necessária para voltar à superfície?

Responder tais questões não é uma tarefa fácil, visto que o autor/narrador não expõe os acontecimentos ensejadores das feridas que tomaram o corpo da Mulher. Porém, algumas pistas foram deixadas ao longo do texto, as quais, quando conectadas com uma leitura do contexto sócio-histórico em que a obra foi escrita, permite interpretar que a narrativa é ambientada pouco tempo após um momento crítico da história do Brasil, o período de Ditadura Militar, marcado por tensões, conflitos e violência disparada por esse governo autoritário contra as mais variadas manifestações de liberdade de expressão que, de alguma forma, reivindicavam para si um modo de vida dissonante dos modelos tomados como aceitos na sociedade.

A narradora não nomeia um grupo, uma ideologia ou um governo, talvez porque o medo ainda reverberasse em seu corpo, como se ela tivesse sendo vigiada, podendo ser punida a qualquer momento, porém, utiliza como recurso o pronome “eles” para mascarar os responsáveis pelas suas dores existenciais “(...) cara, eles não me permitiram ser a coisa boa que eu era, (...)” (ABREU, 2015, p. 30).

Os personagens seriam, como anunciado no título do conto, sobreviventes de uma época, “duma geração que lutou contra a ditadura, que queria uma ruptura com o passado, que acreditou em tudo, e que, nos anos 80, só conserva um gosto azedo na boca, um nó no peito” (ARENAS, 1992, p. 56). Sobreviventes que carregam no corpo as marcas da violência “eu não tinha essas marcas em volta dos olhos, eu não tinha esses vincos em torno da boca, eu não tinha este jeito de sapatão cansado”



(ABREU, 2015, p. 35). Sobreviventes que transportam na alma as dores do passado: “Tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise, já pirei de clínica (...). As pessoas se transformavam em cadáveres à minha frente, minha pele era triste e suja, as noites não terminavam nunca, ninguém me tocava” (ABREU, 2015, p. 33).

\*\*\*

Em *Microfísica do poder* (1979, p. 35) Foucault trata da relação entre poder e saber nas sociedades ocidentais. O autor destaca que as relações de poder produzem uma teia de saberes acerca do corpo, uma malha discursiva do seu funcionamento, como pode e deve ser exercitado, que foram selecionados por uma sociedade, as quais, engajados no cumprimento das suas verdades, criam mecanismos de controle. Em países dominados por regimes ditatoriais é comum a utilização da violência como mecanismo de disciplina para punir aqueles que não obedecem às regras de uma sociedade. A Mulher em *Os sobreviventes* carrega no seu corpo as marcas da violência, da disciplina, da culpa de exercitar uma vida dissonante, uma sexualidade que não encontra recepção no saber científico/biológico.

Os governos autoritários, comumente, apresentam como característica a repressão à liberdade de expressão e aos modos de vida marginais, assim tachados por transgredirem os modelos tradicionais de organização da vida. Interpreta-se que ambos os personagens foram vítimas da violência por exercitar suas sexualidades por vias dissonantes aos preceitos hegemônicos que estabelecem a heterossexualidade como norma “o teu negócio é homem e o meu é mulher” (ABREU, 2015, p. 31); “naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo nem eu a lambar boceta” (ABREU, 2015, p. 32); “Eu não tinha esse jeito de sapatão cansado” (ABREU, 2015, p. 35).

As forças repressivas ao longo de toda a ditadura militar instauram na Mulher um sedentarismo, um aprisionamento, uma toca sem saída, apenas o vazio, o escuro, ainda que busque incansavelmente por uma luz no fim do túnel, um sopro de vida, não há mais fôlego, não mais vida... “já li tudo, cara, já tentei macrobiótica, psicanálise, drogas, acupuntura, suicídio, ioga, dança, natação, Cooper, astrologia, patins, marxismo, candomblé, boate gay, ecologia, sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê?” (ABREU, 2015, p. 32). Sobrou um nó, ainda bem! Esse corpo sente, pulsa alguma coisa nele, ainda vive, ainda permanece...

O Homem, embora também legatário de uma mesma história, expoente de uma mesma geração, ao contrário da Mulher, encontrou uma saída, um movimento de dilatação, uma chance de recomeçar, uma esperança, uma linha de fuga, um lugar para fugir, um recomeço do fim, O Sri Lanka.

Ambos os personagens habitam o mesmo território, mas existe uma linha

muito tênue que os diferenciam: o corpo, especificamente, *o que pode aguentar o corpo*. Argumenta-se que as forças repressivas e disciplinadoras de uma sociedade investidas sobre a sexualidade da Mulher, sedimentarizando-a em um território fechado, um deserto árido onde não floresce os encontros instigadores para o seu corpo, tornando-o fraco, adormecido, lento, demasiado ferido, demasiado esgotado, mas vivo, mesmo com lentidão.

O corpo da Mulher não tolera a velocidade do movimento, não aguenta chegar ao Sri Lanka. Não é que a mulher não tenha desejo, somos máquinas desejanças, a questão é que o desejo também passa por linhas molares e moleculares, por lentidão e repouso.

\*\*\*

Deleuze e Guattari (2012, p. 83) explicam que existem três espécies de linhas que segmentarizam o corpo “Somos segmentarizados por todos os lados e em todas as direções. O homem é um animal segmentário. A segmentaridade pertence a todos os estratos que nos compõem”. A primeira linha é da ordem da molaridade, cuja segmentaridade é dura, compõe uma variedade como a família, a profissão, a religião, a escola, a fábrica, a empresa, dentre outros que objetivam e significam a vida a partir de um arcabouço de modos únicos de agir. Há diversos tipos de segmentos nesses setores, alguns bem separados e formalizados uns dos outros.

As linhas molares codificam a sexualidade em um repertório orgânico, funcional, maquinada por engrenagens, um sistema reprodutor (pênis, vagina, ovários, testículos, útero, gônadas, testosterona). Cada estrutura exerce uma função orgânica, fundando uma identidade monolítica inscrita sobre o corpo, reverberando em dicotomias e generalizações. Nessa linha, a sexualidade está amarrada aos órgãos genitais (masculino e feminino), ao matrimônio, aos contratos formais e aos discursos da reprodução da espécie. O Estado, a família, a escola, a igreja..., formam blocos discursivos rígidos que impedem a passagem do desejo, tornando-o lento, gordo.

Os corpos dos personagens são engessados por essas linhas molares que sucumbem às forças repressivas que disciplinam um modo de vida, uma normalidade. Em certa passagem o Homem e a Mulher lembram, com angústia, que até tentaram tatear um romance, um relacionamento, uma tentativa:

Mas tentamos de tudo, eu digo, e ela diz que sim, claaaaaaaro, tentamos tudo, inclusive trepar. (...) Realmente tentamos, mas foi uma bosta. Que foi que aconteceu, que foi meu deus que aconteceu, eu pensava depois acendendo um cigarro no outro e não queria lembrar, mas não me saia da cabeça o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros. (...) No final das contas os bicos do meio peito não endureceram e o teu pau não levantou” (ABREU, 2015, p. 35). (...) “Podia ter dado certo entre a gente, ou não, eu nem sei

o que é dar certo, mas naquele tempo você ainda não tinha se decidido a dar o rabo e eu a lamber boceta (ABREU, 2015, p. 32).

O contexto autoritário e conservador não permitia o livre acesso aos desejos, às sexualidades marginais, levando os personagens, assim como tantas outras pessoas, a ceder às imposições sociais que fomentam um discurso heteronormativo, buscando um no outro esse refúgio, uma calma. Porém, a Mulher não oferece ao Homem potências afetivas ao seu corpo e vice-versa, pois a sexualidade não passa apenas pelos órgãos genitais, mas por toda a geografia do corpo, um emaranhado, um carinho, um olhar, um gesto, um toque, uma palavra....

Quando não encontra no parceiro as forças que ativam e reativam o seu corpo, a Mulher desaba, uma onda de julgamento toma conta do pensamento, arrastando-a para as profundezas de um mar de culpa.

Só consegui te possuir me masturbando, tinha a biblioteca de Alexandria separando nossos corpos, eu enfiava fundo o dedo na boceta noite após noite e pedia mete fundo, coração explode junto comigo, me fode, depois virava de bruços e chorava no travesseiro, naquele tempo eu ainda tinha culpa nojo vergonha, mas tudo bem (ABREU, 2015, p. 30).

A sexualidade, enveredada pelo discurso heteronormativo, é atravessada pelos sentimentos de pudor e culpa. Há uma âncora presa ao sujeito que o afunda mar adentro, impossibilitando-o de emergir a superfície, de experimentar o corpo e a sua sexualidade de uma forma que lhes convém, livre do julgamento. Um manto de moralidade reverte à sexualidade.

Aqueles que transgridem essas ordens são tachados, excluídos e condenados à miséria, ao exílio da família, à violência nas ruas, às situações vexatórias na escola, legitimados por um sistema, um governo, uma religião, pois, é fundamentado em um discurso de intolerância e negação a toda forma de vida que destoa do igual.

A vida, porém, não é um absoluto, não há regras universais que não possam ser transgredidas, não há muros que não possam ser derrubados. Ainda é possível exercitar a sexualidade sem o peso da culpa, mas é preciso libertar o pensamento, agenciar movimentos no corpo, variações de linhas, percorrer linhas moleculares ou de fuga.

A segunda linha, as linhas moleculares, atravessa pessoas, indivíduos, Estado, sociedade, grupos, podendo traçar pequenas modificações, fazer fluxos moleculares, esboçar quedas ou outros movimentos. Sua segmentaridade é um tanto quanto mais flexível que a primeira, contudo, ainda que sejam mais maleáveis suas variações, seus desvios, e operam por movimentos imperceptíveis.

Existe ainda uma terceira, a linha de fuga, é nela que está a possibilidade de invenção. O corpo encontra potência de criação nas linhas de fuga, diferentemente das outras duas, apresenta um nível de complexidade maior, qualquer declive é passível a uma queda irremediável. Ela arranja alguma coisa forte da ordem do mistério, do desconhecido, por isso ela não é acessível a todos. O desejo desliza livremente por essas linhas<sup>5</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.87), saltando entre uma e outra, fazendo travessuras, produzindo desarranjos, quebras, rupturas, colocando em deriva a própria constituição molar dos sistemas orgânicos que edificam a sexualidade.

\*\*\*

É preciso um corpo que suporte as variações que as linhas de fuga não cessam de agenciar. No conto *Os sobreviventes*, o corpo da Mulher parece não suportar, ou pelo menos não mais, criar saídas, romper com os estratos das linhas molares que a fixaram nesse território árido, sem vida, sem movimento. Um corpo adoecido pelas forças repressivas do desejo.

O Homem, por outro lado, não desiste de tentar agenciar em seu corpo algumas tentativas de existência, outras linhas de fuga. Embora o personagem pouco apareça ao longo da ficção, o ponto de partida do conto é o anúncio do desejo de partir para o Sri Lanka... “Sri Lanka, quem sabe? ela me pergunta, morena e ferina, e eu respondo por que não? (...) você pode pelo menos mandar cartões-postais de lá, para que as pessoas pensem nossa, como é que ele foi parar em Sri Lanka, que cara louco esse” (ABREU, 2015, p. 29).

O Sri Lanka é essa linha de fuga, uma tentativa de criar outros possíveis, habitar outros mundos, outros vazios. O Sri Lanka é um dispositivo de fuga que o personagem foi capaz de agenciar, um movimento singular que funciona apenas no corpo do personagem Homem, uma saída que em nada potencializa essa Mulher encharcada de frustrações que não tem mais esperanças, apenas um nó existencial entalado na garganta:

Mas, eu quero dizer, e ela me corta mansa, claro que você não tem culpa, coração, caímos exatamente na mesma ratoeira, a única diferença é que você pensa que pode escapar, e eu quero chafurdar na dor deste ferro enfiado no fundo na minha garganta seca que só umedece com vodca, (...) não estou desesperada, não mais do que sempre estive (...) não estou louca nem bêbada, estou é lúcida pra caralho e sei claramente que não tenho nenhuma saída (ABREU, 2015, p. 31).

O ato de traçar uma linha de fuga não faz do Homem um fugitivo covarde em busca da calma que o Sri Lanka pode oferecer. Criar linhas de fuga não é fugir

---

5 O desejo passa por todas as linhas molares, moleculares e linhas de fugas, porém certas linhas, pelas suas características particularmente rígidas, encontram dificuldade, passam por um estado de latência, repouso e lentidão. Outras linhas são mais leves e maleáveis, por elas o desejo percorre um caminho livre, imanente.

para um lugar, correr de um inimigo a espreita, antes, é um ato de resistência aos sistemas de mortificação do corpo, que podem ser traçadas em repouso, pois as linhas de fuga também passam pelo pensamento. O Sri Lanka não é um porto seguro onde o personagem pode viver uma vida serena, livre dos julgamentos e de violência. Entendo que o Sri Lanka é um possível existencial, poderia ser qualquer outro lugar do mundo, a questão não é espacial-geográfica, mas de uma necessidade do corpo desse Homem de criar movimentos e saídas, de procurar outras possibilidades, outras potências, fôlegos de vida... Sabores para uma vida amarga que afastem esse gosto podre de fracasso, derrota, angústia, de morangos mofados, de desejos mofados...

### Referências bibliográficas

ABREU, C. F. *Morangos mofados*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

ARENAS, F. *Estar entre o lixo e a esperança: Morangos Mofados de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Graal: 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FORSTER, G. *Devir-revolucionário nos escritos de Caio Fernando Abreu e de Reinaldo Arenas: traçados de um encontro (por vir)*. 2015. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Maria.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MÉNARD, M. D. *Deleuze e a Psicanálise*. São Paulo: Editora Jose Olympio LTDA. 2014.

PEN, M. *Quem tem medo de Caio F.?* In: ABREU, C. F. *Caio 3D: o essencial da década de 1990*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SANTOS, H. S. S; BRITO, M. d. R. *Esquizografias dos afetos: sexualidade entre paisagens*. Momento-Diálogos em Educação, v. 25, n. 1, p. 233-256, 2016.

SILVA, C. V. *O conceito de desejo na filosofia de Gilles Deleuze*. São Paulo: UNICAMP, 2000.

SIMONDON, G. *A gênese do indivíduo*. Cadernos de Subjetividade: O Reencantamento do Concreto. Revista Subjetividade, v.1, n.1, 2003.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.



# AZUL PROFUNDO OU COMO OS CEFALÓPODES SONHAM O MUNDO E FAZEM DELE UM CINEMATÓGRAFO CÓSMICO

Sebastian Wiedemann

O líder indígena e pensador Davi Kopenawa, do povo Yanomami do norte do Brasil, dirá que nós, os brancos, dormimos muito e só conseguimos sonhar com nós mesmos. Ele também dirá que temos uma memória empobrecida que guarda vagamente conhecimentos e por isso nos refugiamos na escrita (KOPENAWA; ALBERT, 2015). Em outras palavras, que nos damos o luxo de nos distanciar de uma experiência pura com o mundo (JAMES, 2003) e por isso nos sentimos no direito de contar não uma estória, mas a História do ponto de vista de alguém que se acredita ser externo e excepcional e, portanto, senhor do mundo. Tal arrogância define o pensamento moderno, tal arrogância antropocêntrica, arrastou-nos para aquilo que podemos chamar de Sexta Grande Extinção (STENGERS, 2015) e que só aumenta o seu curso.

Em um mundo em ruínas, em vez de insistir em uma história do cinema contada pelos humanos, faríamos bem, como nos lembra Donna Haraway (2016), em inventar novas formas de contar histórias/estórias que afirmem perspectivas mais do que humanas, das quais esperamos poder lembrar o que os povos indígenas nunca esqueceram. Não existe um “nós” de um lado e do outro o mundo. Na verdade, não há lados, apenas um estar no e pelo meio, um entre, onde a cada momento um “nós” está se compondo e está proliferando como uma experiência comum e coletiva de co-criação, co-evolução e co-aprendizagem de pluriversos. Nem o mundo nem o cinema são um só, e muito menos começam com o humano.

Cabe-nos então re-existir à barbárie e aos tempos catastróficos que nos cercam (STENGERS, 2015), ativando na escrita uma certa força de cura e cuidado, de responsividade e responsabilidade. Torná-la um campo fértil e ativo que nos permite reinstalar-nos na experiência de entre-viver com o mundo. Fazer da escrita uma experiência imanente na qual nos aventuramos e abismamos num pensamento-mundo. Ou seja, ser um gesto de cinema especulativo em ato e de filosofia-performance que ganha vida no “Azul profundo”. Um cenário e uma fábula especulativa, uma tonalidade afetiva, cujos personagens principais na história/estória que queremos contar hoje são os cefalópodes e que mobilizam a seguinte pergunta: E se deslocarmos o problema da expressão sensível como sendo exclusivo

do humano? Em outras palavras, e se a arte e o cinema já não são privilégio do humano e sim uma condição cosmogenética impessoal e imanente? Esta é a perspectiva que queremos afirmar e da qual cada gesto é um gesto inventivo e de emergência de vida, para além de uma distinção orgânica ou inorgânica, para além de um sujeito e de uma vontade transcendente, e onde o que está em jogo é uma constante pesquisa-criação coletiva de novos modos de existência (cinematográficos) na experiência como aprendizagens mais do que humanas, que não reconhecem fronteiras ou linhas evolutivas a priori.

Nesta história/estória, quando as luzes se apagam, não se liga um projetor cinematográfico, que nos devolveria uma visão antropocêntrica do mundo ancorada em narrativas mais ou menos livres. Nesta história/estória, quando as luzes se apagam, faz-se um esforço para dismantelar a luz transcendente e humana demasiado humana, que deu origem aos movimentos de propriedade, segregação e extermínio, e não à invenção de continuidades no descontínuo e heterogéneo do mundo. As luzes se apagam e quem sabe, podemos nos deixar cair e abismar no “Azul profundo”. Experimentar, lembrar e reativar essa memória de espécie que nos diz que todos nós já compartilhamos e fizemos parte do mesmo meio aquoso, que éramos meios entre meios ou nas palavras de Henri Bergson que éramos e somos imagens entre imagens (2006).

Neste pluriverso, os fatos pouco importam como manifestação de uma vontade de poder que aspira a sustentar uma verdade como fundamento de uma essência (suponhamos que neste caso do cinema). Nesta história/estória que estamos contando, nós só nos preocupamos com a eficácia de uma vontade de potência fabulatória que afirma o diverso, o diferencial no mundo. Ou seja, nesta história/estória, em que os cefalópodes são protagonistas, o cinema não tem fundamento ou essência e, pelo contrário, se expressa como o próprio pluriverso em processo de emergência constante, como o devir de um grande cinematógrafo cósmico.

O delírio é apenas delírio no mundo mesquinho e normatizante dos humanos. Nesta história/estória, no “Azul profundo”, ganha vida um cinema anterior ao Cinema, onde podemos afirmar como o educador Fernand Deligny que as imagens fazem parte do reino animal e que por isso partilhamos com elas uma mesma memória de espécie (2017). Memória que os polvos e os chocos podem ajudar-nos a reativar e onde não é um delírio dizer, como a artista e teórica de arte Tessa Laird, que no fundo do que estamos a tratar é de um *cinemal* (2017), onde se constata a ideia do antropólogo Michael Taussig, em que a cor é um animal em si mesma (2009). Esta fabulação especulativa, que se preocupa por fazer existir em vez de julgar, também abraça aquilo que explora a escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin no conto “O Sonho Social dos Frin” (2005) e que nos pode oferecer uma cura para o narcisismo ocidental que tanto encantou Freud e que, como vimos acima, o pensador indígena Davi Kopenawa tanto repudia. Le Guin termina o seu conto da seguinte maneira:



Para eles, sonhar é entrar em comunhão com todas as criaturas sensíveis do mundo. Sonhar desafia profundamente a noção do eu. Só posso imaginar que, para eles, dormir é abandonar totalmente o “eu”, entrar uma e outra vez numa comunidade infinita de seres. Algo como a morte para nós. (2005).

E certamente, para mergulhar e se abismar no “Azul profundo”, é necessário que uma certa humanidade morra para que outra, que é muito mais uma entre-humanidade, possa emergir, uma na qual nos emaranhamos com os cefalópodes. Com os polvos e chocos que percebemos como sendo tão alienígenas como os Frin que Le Guin descreve e cujos sonhos podem nos ensinar, podem nos ajudar a lembrar o que implica fazer do cinema um cinematógrafo cósmico como aprendizagem contínua. No “Azul profundo” o cinema lembra que antes de tudo é um processo cosmogênico e que pode ser o lugar de trânsito não só de uma memória humana, mas, sobretudo, de outras mais do que humanas. Todo um entrar numa memória oceânica, onde são escavadas superfícies de duração que expandem a consciência na direção de uma consciência-mundo, na direção de fazer dos corpos passagens para que o ponto de vista da criação como contra-transcendência ganhe expressão no corpo de corpos que é o “Azul profundo” e no qual polvos, chocos e entre-humanidades inundadas e naufragadas o fazem variar. Ali, sendo imagens entre imagens, contatamos que não se trata mais de defender uma distinção entre sono e vigília, pois o mundo não para de se sonhar a si mesmo em meio aos fluxos de consciência (JAMES, 2018) que os corpos fazem continuar. Isto é, no “Azul profundo” nunca se abandona o tempo do sonhar, que é matéria em movimento e em constante variação (BERGSON, 2006) e que nós os modernos nos demos o luxo de esquecer, mas que desde sempre tem sido constituinte para outros povos extra-modernos, como os aborígenes Warlpiri da Austrália Central (GLOWCZEWSKI, 2015).

Como é notório, no “Azul profundo” o cinema não é um complemento do mundo. É, em todo caso, uma ocasião imanente para o pensamento como modo de experiência (cinematográfico) onde os viventes (polvos, chocos, humanos) são os seus praticantes, que ao fazer durar, fazem que dos intervalos emergjam novos modos de existência e com eles fazem o mundo continuar, fazem com que este seja variação e metamorfismo ilimitado. Fazer filmes, ser praticante de modos de experiência (cinematográficos), que como é claro que defendemos não se limita ao que os humanos podem fazer e assistir numa sala de cinema; pode encontrar força genética não só na escrita como está a acontecer aqui, mas também na relação que os cefalópodes têm com o seu meio.

O gesto cinematográfico e pensando em Alfred North Whitehead (1978), o gesto de um cinema do processo mais do que humano, deve levar ao limite a pergunta que o cineasta experimental Stan Brakhage (2001) se fez quando se perguntou por um olho anterior ao humano. E, nesse sentido, não só nos cabe fazer esta pergunta para abrir

devires impensados na percepção, para instaurar novos corpos e matrizes perceptivas; mas também e sobretudo, nos cabe deslocar-nos da nossa perspectiva auto-centrada e nos perguntarmos como outros que não são humanos também são cineastas. O que podem nos ensinar os cineastas não humanos, cuja superfície de criação excede a tela e o filme, e que de fato é a própria vida como cinematógrafo cósmico?

Um praticar no qual o gesto cinematográfico, ao estar orientado ao processo, sabe que o mundo não é uma entidade fixa e que, pelo contrário, é uma multiplicidade em processo de devir, onde se pode passar e se deslizar por superfícies de pensamento (tela, filme, escrita), mas nunca se ancorar a elas. E acontece que nós mesmos, assim como os polvos e os chocos, já somos superfícies de pensamento em ato, como dobras do próprio “Azul profundo” e onde, em consequência, ao estarmos implicados num ambiente e plano de emergências imprevisíveis e livres, nunca podemos perder de vista, nunca podemos deixar de ganhar intimidade com a materialidade do mundo, uma vez que isso deteria a nossa condição de meios entre meios, de imagens entre imagens, onde o gesto cinematográfico manifesta-se como uma interface de mútua inclusão (MASSUMI, 2017) do mundo com suas variações como um todo aberto, como pluriverso, que se tece nas membranas que somos, nos intervalos que saltam sobre nós.

Assim como os teóricos do cinema Scott MacKenzie e Janine Marcherssault (2019) afirmam que o cinema do processo carece de um a priori como pode ser um roteiro, como um suposto guia de um projeto, e pelo contrário se joga em experimentações (sem qualquer horizonte) de uma integração fluida de práticas heterogêneas (escrever, filmar, montar em qualquer ordem e combinatória imaginável); diremos também que o mundo como cinematógrafo cósmico também não tem um roteiro e muito menos é um projeto ou um programa. A história/estória do “Azul profundo” é a de uma variação infinita, sempre num tom menor, de inscrições de diferenças em meios diversos, por enquanto azulantes e aquosos. E onde podemos afirmar que a qualidade “cineasta”, é uma ocasião de pensamento pela qual é possível transitar e que se diz vetor impessoal e mais do que humano como uma posição relacional que dispõe no espaço-tempo uma perspectiva sempre sujeita a variações a partir da qual é possível se perguntar pelo intervalo. Ou seja, a partir da qual tomam lugar intervalos como disparidades que ocorrem no encontro de gestos movidos pelo apetite que é aberto por qualidades afetivas que contêm em suas dobras tendências mais ou menos visíveis ou audíveis, que em algum grau ganham um certo contorno de visualidades e sonoridades a partir das quais o intervalo eclode como fricção e difração e promotor de novos ritmos no mundo.

Não é isto que os polvos e chocos fazem quando complexificam a relação entre o fundo e a forma através das suas habilidades únicas de camuflagem e variação cromática?

Imersos na tonalidade afetiva que é o “Azul Profundo”, começamos a aprender e a perceber que se abismar nesta fabulação especulativa como des-limite do humano é abrir a qualidade “cineasta” a uma porosidade e tentacularidade que passa pela escrita como gesto de filme-performance (BULLOT, 2018) especulativo - aqui e agora - mas que por sua vez se diz trânsito e canal em direção a outras anatomias do pensamento (PROCHIANTZ, 2002). No “Azul Profundo”, o cinema está em toda parte, e é um entre-viver cinematográfico que exige a constante invenção e re-invenção de corpos, ao instaurar uma e outra vez renovados processos de co-criação, co-evolução e co-aprendizagem.

O tempo da história/estória que estamos aqui a contar, o tempo do “Azul Profundo”, é um tempo cristalino (DELEUZE, 2018), onde de repente os processos de co-criação, co-evolução e co-aprendizagem, como ato de pensar com os cefalópodes pode chegar a acontecer de modo intensivo nas zonas de indeterminação que secreta o próprio azular do “Azul profundo”. Ali onde não só toma lugar uma sinapse-mundo inorgânica, mas também uma evolução criadora (BERGSON, 2010) de composições e agenciamentos onde podemos aprender a ser invertebrados com os cefalópodes e assim abrir novas anatomias para o pensamento que transbordam a nossa condição habitual de sermos binários, biaurais, binoculares com duas pernas e dois braços. Todas estas, condições que têm se dito determinismo evolutivo do dispositivo cinematográfico antropocêntrico, que de repente no “Azul profundo” pode ganhar outros nuances e desvios a partir de processos mutagênicos.

O tempo do “Azul profundo” é próspero e favorável às mutações como difrações da matéria que a jogam em direções e dimensões impensadas. E vale a pena lembrar e insistir que um cinema do processo e ainda mais quando imerso no “Azul profundo” se distancia de uma simples replicação do real (MACKENZIE; MARCHESSAULT, 2019). Tudo nele é generativo, é a germe de vida e novidade.

Nesse sentido, o “Azul profundo” se manifesta como essa qualidade afetiva que nos reintegra em uma memória oceânica, que nos permite desdobrar o oceano que desde sempre carregamos dentro de nós. Suspender por enquanto, a nossa condição de vertebrados e descomprimir a potência de variação que as morfologias estáveis obturam, aprendendo com polvos e chocos, com a sua potência de-formante, a estar o mais próximo possível de uma condição de membranas percussivas que na passagem de gradientes abrem novos ritmos no mundo. Em outras palavras, e como veremos abaixo, fazer do próprio corpo um dispositivo de criação e projeção cinematográfica como dobrar e desdobrar do próprio mundo.

E acontece que, tal como as imagens, os corpos nunca vêm sozinhos. De fato, corpos-imagens se complicam sempre com outros, e esta complicação é o que podemos definir como pensamento - a invenção de relações que não são dadas.

Pois se, como pensam os cientistas, o pensamento é a relação adaptativa que os organismos mantêm com o meio (PROCHIANTZ, 2002). Então, se o cosmos é um processo de constantes adaptações, implicações e complicações entre corpos, ele já em si ao ser uma composição e variação ilimitada de imagens, é puro pensamento cinematográfico cujos intervalos irão variar dependendo da anatomia singular do cérebro que o abriga.

O mundo é pensamento, mas o cinematográfico, como a pergunta iminente pelo intervalo, pertence ao cérebro. Ele é o lugar do intervalo (BERGSON, 2006; DELEUZE, 2018). E sem dúvida o cérebro do polvo e do choco cria intervalos e sonhos muito diferentes dos humanos. Seus cérebros têm processos de adaptação ou se se quer de aprendizagem cujas plasticidades fazem que a qualidade “cineasta” ganhe contornos impensados. Com eles, com os cefalópodes, podemos aprender a que o cérebro secreta pensamento de um outro modo, sendo que, por sua vez, o dobrar e desdobrar continuo nesta mútua inclusão de corpos-meios, de relações com o mundo, à sua maneira, inventa também novos modos de secretar os cérebros. Por isso insistimos que a afirmação do mundo como cinematógrafo cósmico é sempre um processo de co-criação, co-evolução e co-aprendizagem de pluriversos, onde se inventam sinapses orgânicas e inorgânicas que intervêm na memória evolutiva da própria vida.

Ali o mundo como pensamento cinematográfico em ato e cosmogênese constante, consegue levar a afirmação de Gilles Deleuze de que “o cérebro é a tela” (2008) em direções e dimensões radicalmente outras, já que os polvos e os chocos são cineastas que carecem de um cérebro como comando central, como é o caso dos humanos, e ao contrário, seu corpo é completamente povoado por neurônios. Eles literalmente produzem um pensamento tentacular (GODFREY-SMITH, 2019). O seu sistema nervoso altamente complexo faz com que o cérebro esteja em todo lugar. Eles não são apenas mais dobra do que forma, mas acima de tudo são puras dobra cerebral e neuronal, onde poderíamos dizer que a tela se multiplica e não responde a uma totalidade. Um tentáculo pensa de forma autónoma às vezes. Em outras palavras, o cinema produzido pelos polvos e chocos é caleidoscópico e complica o que entendemos por intervalo e em consequência as possibilidades de montagem.

Acontece que os polvos são pura tendência de alteridade e outrem, de devir todo mundo, o que os torna fugitivos de qualquer lógica representativa. Eles em si mesmos, como dobra-tela-mundo, são cinema do processo em ato como constante fazer corpo com o mundo e que, por sua vez, o diferencia. Eles são dobra e variação do próprio “Azul profundo”. São azular, que faz do azul sempre outro. São tendência imprevisível de um ver tátil que é extraordinariamente curioso e que procura constantemente se envolver e emaranhar com o mundo, fazendo com que tenham uma propensão a adaptar-se, a aprender e a apreender em circunstâncias

sempre novas e incomuns. Os polvos são iminentemente aventureiros e com eles a percepção também se torna profundamente aventureira em suas experimentações.

Este cinema tentacular, como experimento evolutivo de uma manifestação material de um corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1994), não só leva a percepção a lugares e devires impensados, mas, sobretudo, faz da qualidade “cineasta” uma qualidade multi-perspectivística e multi-relacional. Cada tentáculo pode de modo autônomo instaurar uma perspectiva. Isto é, cada tentáculo pode multiplicar o mundo de um modo singular ou, o que é o mesmo, os polvos como dobras do mundo, já são em si mesmos um pluriverso. Eles, em sua potência de-formante, não controlam, mas fazem com que as perspectivas escapem e divirjam e com isto que os intervalos se tornem multidimensionais. Todo um cinema invertebrado e descentralizado, de imagens qualquer em constante modulação graças à descompressão do pensamento que os cérebros dos cefalópodes, na ausência de uma estrutura fixa, conseguem produzir.

Os polvos são de algum modo excesso de mundo, são puro excedente cerebral que se verte e derrama mundo. Não há interioridade a ser sustentada como unidade, mas sim uma tendência de por onde o cérebro pode se transbordar. Isto é, eles são pura possibilidade pluri-forme e de-forma de mundo, são multiplicidade de mundo. Ou se se quer são uma Jam session de gestos cerebrais e cinematográficos no estilo de uma coletividade díspar e diferencial de um free jazz tentacular (GODFREY-SMITH, 2019) como música visual.

Os polvos podem ser grandes cineastas na sua tendência para devir todo mundo usando o que habitualmente entendemos como camuflagem. No entanto, os chocos gigantes podem ser a inveja de qualquer cineasta humano que aspire a fazer música visual. A sua capacidade de gerar padrões e variações cromáticas é inigualável, graças à sua pele-tela composta por camadas de células que contêm potências cromáticas, mas que também funcionam como filtros e espelhos, que multiplicam as possibilidades através de reflexos e difrações. São pura gênese de imagens espontâneas e sem fim. E de facto, biólogos e cientistas notam com clareza que neles há uma propensão puramente expressiva, para além de qualquer funcionalidade e que reafirma que a evolução não tem outro propósito (GODFREY-SMITH, 2019) senão o de ser um constante diferir da matéria-cosmos, tornando-a material cinematográfico. Sendo que os chocos gigantes não são apenas gênese, mas também duplamente telas de projeção das imagens e que manifestam um estilo profundamente singular em seu proceder e devir.

Os cefalópodes são haptopias (SARMIENTO GAFFURRI, 2017) em movimento e em variação. Eles vêm com sua pele e quando recebem luz, fazem de sua própria pele uma resposta sensível e expressiva que faz variar o ritmo do mundo, assim como o mundo ritmicamente, em pelo menos duas possíveis direções que dão

consistência ao cinematógrafo cósmico. Uma em que cada parte, cada tentáculo, afirma um mundo quando age como um cérebro expandido e descentralizado. E outra em que o que anteriormente chamávamos de intervalos multidimensionais poderia ser o resultado de uma espécie de montagem cerebral no qual se cruzam e se combinam de modo imprevisível afetos procedentes de diversas perspectivas. Um ver com a pele que faz da luz um portal e do corpo um canal para novos mundos que podem ser incessantemente reconfigurados entre eles.

Todo um reconfigurar que tem enriquecido a nossa memória e que, por já não ser meramente humana, conseguiu conjurar a escrita para que não seja mais o lugar de uma falta de experiência, de uma falta de envolvimento com o mundo, como salientou o pensador indígena Davi Kopenawa. E que pelo contrário, seja a superfície em que a experiência prolifera como constante mutação dérmica de uma entre-humanidade povoada de afetos oceânicos e que, neste ponto da performance filosófica e do gesto de cinema especulativo que aqui realizamos, podemos dizer que surgiu graças a ter feito existir concomitantemente a presença dos cefalópodes como protagonistas, habitantes e dobras do “Azul profundo”. Processo e cinema do processo que nos permite afirmar que o título deste filme que tem se deslizado entre a superfície do papel-escrita e a pele dos polvos e dos chocos, é de fato uma literalidade.

“Azul profundo ou como os cefalópodes sonham o mundo e fazem dele um cinematógrafo cósmico” é uma frase real. Porque assim como estas páginas tem secretado a instauração de um cinema por outros meios e mais do que humano, os cefalópodes têm secretado o próprio “Azul profundo”. Pois se talvez do ponto de vista humano eles são quase alienígenas, nesta fabulação e cenário especulativo que é tão real quanto o mar, eles em todo caso fazem do próprio mundo algo totalmente alienígena que nos afasta e arranca de qualquer antropologia e nos leva em direção a uma xenologia (VALENTIM, 2018). Neste pluriverso, o “Azul profundo” não é apenas meio, mas como nos polvos, o carregamos dentro e o sangue se faz azul.

Estes seres que literalmente têm sangue azul e três corações, está comprovado que sonham (GODFREY-SMITH, 2019) e que os seus corpos não são apenas um pluri-cérebro que se diz dobra-tela e responde a estímulos externos. Eles conseguem tornar visível o que os Frin que Le Guin descreve, fazem. Acredita-se que muitas vezes as suas variações cromáticas, que percebemos como complexas composições de música visual, são o resultado da exibição de imagens internas, ou seja, de sonhos. Só que, tal como nos Frin, essas imagens não são nem internas nem privativas. Os cefalópodes e especialmente os chocos, mas também os polvos gigantes do Pacífico<sup>1</sup>, como modos de experiência de um entre-viver cinematográfico, partilham com o mundo os seus sonhos e quando os tornam visíveis na sua pele-tela, já são sonhos-mundo.

1 Cf. Octopus Dreaming [<https://youtu.be/0vKCLJZbytU>]

É neste sentido, e depois de uma certa convivência com os cefalópodes e de me aventurar a pensar com a aventura que eles são, que ao dispor-me a afirmar uma entre-humanidade tentacular, só posso aspirar a seguir transitando pelo vector relacional que é a qualidade “cineasta” na medida em que seja para abrir o humano e reativar memórias mais do que humanas. A qualidade “cineasta” como membrana que faz o humano escapar em vez de o conter. O cinema como gesto de sair de um mundo único e fechado, como ato de re-existência, de cura e cuidado, de responsividade e responsabilidade, onde o mundo pode continuar se sonhando a si mesmo no meio dos fluxos de consciência, que os cefalópodes cineastas sabem muito bem multiplicar e fazer durar.

### Referências bibliográficas

BERGSON, H. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.

BERGSON, H. *A evolução criadora*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BRAKHAGE, S. *Essential Brakhage: Selected Writings on Film-Making*. Kingston: McPherson, 2001.

BULLOT, E. *Du film performatif*. Paris: éditions, 2018.

DELEUZE, G. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2008.

\_\_\_\_\_. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1994.

DELIGNY, F. *Œuvres*. Paris: L'Arachnéen, 2017.

GLOWCZEWSKI, B. *Devires Totemicos: Cosmopolitica do sonho*. São Paulo: N1 Edições, 2015.

GODFREY-SMITH, P. *Outras mentes: O polvo e a origem da consciência*. São Paulo: Todavia, 2019.

HARAWAY, D. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press Books, 2016.

JAMES, W. *Essays in Radical Empiricism*. Mineola: Dover Publications, 2003.

- JAMES, W. *Un universo pluralista*. Buenos Aires: Cactus, 2018.
- KOPENAWA, D; ALBERT, B. *A Queda do Céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LAIRD, T. *Sonic Disturbance and Chromatic Dissolution: The Cantrills remake Melbourne*. Senses of Cinema: 2017.
- LE GUIN, U. K. *Planos paralelos*. Barcelona: Minotauro, 2005.
- MACKENZIE, S; MARCHESSAULT, J. *Process Cinema: Handmade Film in the Digital*. Ag: McGill-Queen's University Press, 2019.
- MASSUMI, B. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- PROCHIANTZ, A. *As Anatomias do Pensamento*. São Paulo: Instituto Piaget, 2002.
- SARMIENTO GAFFURRI, R. *Haptopias: Cartografias de los sentidos*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017.
- STENGERS, I. *No Tempo das Catástrofes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.
- TAUSSIG, M. *What Color Is the Sacred?* Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- VALENTIM, M. A. *Antropologia & Xenologia*. Revista ECO-Pós, v. 21, n. 2, p. 343, 2018.
- WHITEHEAD, A. N. *Process and Reality*. New York: Free Press, 1978.





# PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: A POMBA DO DIVINO E AS MENSAGENS CONTRA A INTOLERÂNCIA RELIGIOSA

Adriana Tobias Silva

## Introdução

Utilizar como laboratório de estudo as manifestações da religiosidade popular, mais precisamente, a Festa do Divino Espírito Santo, em São Luís/MA, é uma iniciativa que resulta na valorização da cultura popular, acatando as demandas hoje também atendidas por ações de salvaguarda<sup>1</sup> por parte de órgãos oficiais, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), ligados à preservação do patrimônio cultural material e imaterial brasileiro. Essas manifestações expressam seus significados por meio de um sincretismo de linguagens: a dança, a música e as expressões plásticas.

Os alunos da escola pública municipal do Ensino Fundamental Unidade de Educação Básica Luís Viana localizada no bairro da Alemanha e da Unidade de Educação Básica Dr. Neto Guterres, localizada no bairro do Angelim (São Luís - MA), são os discentes com os quais trabalhei para a presente pesquisa realizada para minha dissertação de Mestrado em Artes<sup>2</sup>, porém, farei um recorte, enfatizando apenas a primeira escola.

Os alunos do 9º ano do ensino fundamental, séries finais, são jovens oriundos de diversos bairros da Ilha de São Luís, onde há ocorrências de manifestações populares ligadas às casas de culto de religiões de matriz africana. Deste modo, parti do pressuposto de que esses educandos já possuem uma proximidade com esse universo da cultura popular cercada por uma riqueza visual, mas que frequentemente é vista de forma preconceituosa por desconhecerem o valor cultural, tanto material quanto imaterial.

---

1 “O princípio do trabalho de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial é compartilhar responsabilidades e informações. É desenvolver um estreito contrato com os grupos sociais, que produzem, reproduzem e transmitem esse patrimônio, os projetos de mapeamento, identificação, registro e fomento à valorização e à quantidade de bens culturais” (IPHAN, 2006, p. 9).

2 Mestrado profissional em Artes. Título da dissertação: ARTE E DEVOÇÃO: uma experiência de ensino-aprendizagem em artes visuais por meio das Festas do Divino Espírito Santo em São Luís - MA.

Dessa maneira, dei ênfase à Festa do Divino Espírito Santo como campo de pesquisa, no qual busquei alcançar resultados de aprendizagem no ensino da Arte partindo da prática social do aluno.

No processo de criação, onde foi possível lançar mão das novas tecnologias com o uso de câmeras fotográficas e/ou dispositivos móveis para produzir imagens de aspectos da cultura popular maranhense, propus a utilização das expressões da religiosidade na Arte Contemporânea direcionada ao ensino da Arte.

### Para compreensão do contexto

A Festa do Divino Espírito Santo em São Luís do Maranhão, mostra-se um campo vasto, não somente para o ensino das Artes, mas para as demais disciplinas que compõem a Educação Básica, bem como a necessária abordagem dos temas transversais: ética, pluralidade cultural, meio ambiente e temas locais que vão para além da obrigatoriedade disciplinar, em se tratando da lei nº 10.639/2003 que estabelece a *obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileiras e africanas*, e ainda, Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais lançadas em 2004.

As salas de Festa do Divino ornamentadas, os drapeados dos tecidos, as imagens dos santos, os ícones da festa, o perfume, os cânticos, as rezas, as ladainhas, as falas, os batuques das chamadas *caixas*, as risadas, os cortejos, os sabores, todo esse repertório faz parte de um ritual que dura vários dias e que envolve dezenas de pessoas para sua execução. Em geral, duas semanas de Festa que costumam atrair muitas pessoas, desde crianças a idosos, seja por devoção, ou pelo simples prazer em vivenciar tal momento, ou ainda pelo deleite causado por essa estética, digamos que, intuitiva.

É esse o repertório visual que toma as ruas de uma cidade, um bairro, um povoado, ocupando esses espaços que passam a constituírem-se em espaços museais, ainda que de forma temporária. As salas ambientadas em devoção ao Divino, podem possibilitar, uma experiência estética por meio do estudo dessa cultura visual nesses ambientes considerados *sagrados*.

Com isso, a proposta de um estudo sobre essas peças artesanais, está sendo garantida, não só pela exposição para fins ritualísticos durante os festejos, bem como, enquanto peças que passam a ter uma outra função, pois se tornaram objetos museais.

Para a ornamentação da Festa, tanto em São Luís quanto em Alcântara, busca-se alcançar as características desse período imperial. Características estas, que podem ser notadas nas indumentárias das crianças e adolescentes que representam

a *corte*, na quantidade excessiva de tecidos e seus drapeados, nos brilhos dourado e prateado encontrado nas peças artesanais e na decoração em geral, passando a ideia de riqueza com objetos que lembram o ouro e a prata. Não há escassez no quesito ornamentação. Quanto mais pompa mais reconhecimento ao *festeiro*.

A pesquisadora Maria Michol em seu artigo *Divino Espírito (re)ligando Portugal/Brasil no imaginário religioso popular*, refere-se à Festa do Divino como um intenso ritual:

Um ritual barroco, em torno de um Império Simbólico, viabiliza a encarnação de um tempo sagrado que é, essencialmente, circular, recuperável, não se esgota, atualizando-se a cada ano, em uma multiplicidade de espaços sagrados (CARVALHO, 2008, p. 12).

Um ritual que se estende por vários dias e que segue vários momentos em que é necessária muita atenção para que tudo ocorra com extrema proximidade em semelhança aos anteriores, o que se conhece como *tradição*. É importante destacar o termo *ritual barroco* utilizado por Maria Michol Pinho de Carvalho ao se referir à Festa do Divino. É necessário levar em consideração que, a Festa do Divino não deixa de ser uma herança colonial, período em que o estilo barroco era predominante.

Tem-se então, a cada Festa do Divino, um *ritual barroco* se repetindo, em que seus coordenadores seguem numa busca contínua para que tais características não se percam.

É possível fazer uma alusão ao que se entende por *barroco mestiço*, presentes nessa mistura de imaginários perceptíveis ao observar composições que remetem aos terreiros de mina (matriz africana) e ao catolicismo (origem europeia), nesses *espaços sagrados* (Figuras 1 e 2). Uma transformação do espaço comum que passa a se conformar em *espaços sagrados* num retorno a um *Tempo Sagrado* com suas cores, brilhos, formas e dinamismo em suas construções plásticas.



Figura 1 e 2 - Sala do altar revestida com tecido drapeados e acabamento em flores artificiais em Festa do Divino e Sant'Ana - Bairro da Alemanha - São Luís e, respectivamente, uma das Mesas com bolos decorados a serem servidos no encerramento da festa. Festa do Divino em bairro do Monte Castelo. 2017, São Luís. Fonte: Adriana Tobias.

São elementos expressos em cores, formas, dentre outros, que compõem o conjunto dos adornos que integram a Festa do Divino Espírito Santo, portanto, o termo *estética* é aqui citado no sentido de *estesia*, não assumindo, propriamente, a dimensão que o mesmo teria nos estudos clássicos da filosofia.

O termo *estesia*, aqui, é utilizado com base nas pesquisas de Ana Claudia de Oliveira que é resultado das confrontações possibilitadas a partir da obra do linguista lituano Algirdas Julien Greimas. Utilizo esse termo por entender que as experiências entorno da Festa do Divino me remetem ao que a autora conceitua essa experiência estética, como *estesia* que é a: “percepção, através dos sentidos, do mundo exterior, faculdade que possibilita a experiência do prazer (ou do seu contrário), assim como de todas as “paixões” – aquelas da “alma” e também aquelas, físicas, do corpo, da ‘sensualidade’” (OLIVEIRA, 1995, p. 231).

A Festa do Divino e todo seu repertório visual, sonoro e espacial é capaz de conduzir seus participantes a uma espécie de encontro de sensações capaz de levá-los à embriaguez ao adentrar nesses *espaços sagrados*: o conjunto de cores e símbolos, o caimento do cetim, a sobreposição de tecidos, a ornamentação dos espaços, a textura visual, o brilho das roupas sob a luz do sol, o som dos batuques nas caixas e dos tambores, os cantos das caixeiras, as vozes ecoando as ladainha, o perfume do *defumador*, do *chocolate*, dos *doces*, da *comida*, a acidez da bebida, o doce dos bolos e licores, o sabor peculiar da comida, a textura do alimento em nossas bocas, a maciez das sedas, dos objetos de decoração.

Esse fazer artístico e artesanal da Festa do Divino é de uma interpretação muito própria dos estilos artísticos, especialmente o barroco e o neoclássico, como percebo na construção das tribunas e altares, mais precisamente na Festa do Divino de Alcântara. São essas interpretações que se colocam em função do sagrado e que utilizo como objeto de estudo para com a pesquisa que foi realizada juntamente com os alunos.

### *Simbologia da Festa – o que vemos, como sentimos*

A prática da leitura de imagens deve ser aplicada em todos os níveis da educação básica, pois parafraseando os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997, p. 51), estes afirmam que se pode perceber a presença dos fenômenos artísticos na arte erudita, manifestações populares e nas imagens midiáticas. Assim, é importante frisar essa necessidade da leitura de imagem aos alunos e mostrar que elas podem acontecer naturalmente, mas não se pode deixar de enfatizar que é possível também, empregar diversos métodos para sua realização, com a utilização de um olhar estético.

Em análise, fiz alguns recortes desses símbolos (coroa, cetro, pombo, mastro, santo) que são essenciais para a Festa do Divino Espírito Santo no Maranhão. São símbolos recorrentes em todos os espaços sagrados, presentes nos enfeites, nas paredes, nos bolos, na decoração em si, nas indumentárias, nas bandeiras, ou como um objeto, porém, cada símbolo possui a sua função durante todos os rituais da Festa. São ícones que possuem seus diversos significados, mas que, dispostos na ambientação para a Festa, passam a ter suas acepções próprias.

### Construção da experiência

Fazem parte do universo de nossa pesquisa, os espaços que considero ambientes estéticos, como os espaços sagrados, o ambiente escolar como as salas de aula e o que temos para além das paredes desses lugares, espaços esses, considerados locais de ensino-aprendizagem, bem como os corredores e a área externa da escola. Pensar educação a partir dos escritos de Paulo Freire, é entender que a escola, os alunos, o currículo, os docentes, a comunidade escolar em geral, possuem um papel importante em nossa sociedade e, felizmente, isso foi possível perceber nessas vivências artísticas.

A escola UEB Luís Viana encontra-se próximo um dos locais de pesquisa em que acontece a Festa do Divino e Festa de Sant' Ana. À medida que conversava com o corpo discente, sobre o projeto, parte desses poucos, na verdade, demonstravam terem visto, ou de certa forma participado de manifestações culturais: Tambor de Crioula, Reisado, Festa de Santa Luzia, Bumba-meu-boi, Dança Portuguesa, Festa do Divino Espírito Santo, dentre outras.

Os espaços de Festa eleitos, não foram escolhidos ao acaso: Terreiro de Mina Santa Maria localizado no bairro do Monte Castelo e Casa da Festa do Divino e Sant' Ana foram escolhidos, principalmente por ficarem próximos à nossa escola.

É de suma importância fazer com que o aluno conheça um universo amplo das artes, é maravilhoso perceber o prazer dessas descobertas, no entanto, ajudá-los a entender o valor de sua cultura os torna partícipes dessa construção de conhecimento, pois é sobre algo que faz parte deles. Assim a professora Flávia Maria Cunha Bastos, ao contestar John Dewey, afirma:

Valorizar as ligações intrínsecas entre a arte e a vida cotidiana constitui a base de uma arte/educação democrática, porque envolve o reconhecimento de várias práticas artísticas sem distinguir entre o erudito e o popular. Dentro dessa orientação arte/educação baseada na comunidade busca privilegiar a arte que já existe na comunidade em que a escola se situa, confrontando o que John Dewey considerava uma reação quase que hostil a uma concepção de arte ligada às atividades diárias da pessoa em seu ambiente. Essa hostilidade a uma ideia de 'arte associada aos processos da vida cotidiana é um comentário patético um tanto

trágico sobre as nossas experiências comuns de vida' (BASTOS, 2005, p. 128).

Arte e vida cotidiana caminham juntas, esse pensamento de rotular arte de forma hierárquica, já não contribuem para o entender sobre a arte da atualidade (BASTOS, 2005, p. 128). Mas quando apresentamos referenciais da cultura do aluno, facilmente percebemos sua participação e um envolvimento maior com as práticas artísticas.

### *Já participei! Driblando a intolerância*

Mesmo vivendo em estado laico, segundo a Constituição de 1988, muitos fiéis, principalmente os de religiões de Matriz africana, sofrem preconceito em seu cotidiano, o que acaba gerando medo em assumir sua própria religião de forma natural. Assim, Gualberto comenta: "Tem sido assim no país inteiro e, à medida em que novas ferramentas de proteção e coerção à intolerância religiosa são colocadas à disposição daqueles que são discriminados, maiores se tornam os casos de denúncias" (GUALBERTO, 2011, p. 8).

Considerando que o respeito às diversidades é uma das formas de praticar a cidadania entre os alunos, os incentivei a discutirem sobre a importância da não-hierarquização das religiões, com vistas em priorizar o respeito tanto para com religião quanto para com os seus fiéis. Assim, quando práticas contrárias a acontecem, e ainda, seguidas de atitudes violentas, pratica-se a intolerância religiosa.

Esse primeiro momento, então, foi bastante produtivo. Uma das primeiras perguntas que faço aos nossos alunos sobre a Festa do Divino é se alguém a conhece, após esta pergunta sigo com o "quem já participou da Festa do Divino?". Percebo que, nem todos aqueles que já participaram, demonstram o interesse em responder de imediato.

No decorrer do projeto essa expressão *já participei!* a princípio tímido, passa a tomar outra forma, agora, de alguém que pretende contribuir com o seguimento do projeto e até mesmo contribuir com falas que estimule os outros colegas a conhecerem melhor a Festa. Se no início, poucos alunos respondiam de imediato que tinham participado de tal Festejo, quando o projeto foi tomando corpo, a forma espontânea de falar segue se afluindo.

Durante minha trajetória, assumi o papel de mediadora cultural, termo extremamente ligado a Patrimônio Cultural, pois é importante entender que essa é uma das funções principais do arte-educador, a de mediar o aluno no ambiente cultural, o estimulando a fazer análises e reflexões sobre a cultura que está em seu entorno.

Segundo Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho:

O conceito de educação como mediação vem sendo construído ao longo dos séculos. Sócrates falava da educação como parturição das ideias. Podemos, por aproximação, dizer que o professor assistia, mediava o parto. Rousseau, John Dewey, Vygotsky e muitos outros atribuíam à natureza, ao sujeito ou ao grupo social o encargo da aprendizagem, funcionando o professor como organizador, estimulador, questionador, aglutinador. O professor mediador é tudo isso (BARBOSA; COUTINHO, 2009, p.13).

Para tanto, é necessário enfatizar que ser um mediador cultural, não significa trazer o conhecimento pronto e empacotado ao aluno, mas sim proporcionar um espaço de diálogo, de trocas. Mediação necessária, uma vez que, esses espaços, em geral, são complexos por possuírem vários direcionamentos e conceitos, tanto dentro do espaço escolar quanto no ambiente externo.

### Processos de criação artística: Poéticas visuais, o fazer artístico

Fiz escolha de alguns métodos para trabalhar com os alunos para dar início e prosseguimento às nossas ações pedagógicas a partir da temática Festa do Divino. Em relação à teoria, perpassamos pela *cultura popular* à *Arte Contemporânea*, entendendo que esta, nos possibilitaria uma experiência artísticas enriquecedora com os alunos, pois sei da necessidade em abordar as temáticas da Arte Contemporânea em todas as fases da educação. Segundo Marilda Oliveira e Vanessa Freitag em artigo *Arte Contemporânea na Escola: algumas reflexões*:

Sem dúvida, a inserção da Arte Contemporânea no Ensino da Arte reverberou em muitas contribuições e experiências diversificadas para o professor e para o aluno, além de desafiar e inquietar a forma de ver, pensar e trabalhar a própria arte (FREITAG; OLIVEIRA, 2008, p. 30).

Valorizo o trabalho voltado para as manifestações populares assim como a abordagem pelo viés da Arte contemporânea e assim como as autoras, acredito que, trabalhar em sala de aula com tal temática é uma forma de estimular um olhar mais atento sobre as inúmeras manifestações culturais e artísticas (FREITAG; OLIVEIRA, 2008).

Encontrei em algumas técnicas utilizadas na Arte Urbana uma forma de trabalhar com produções artísticas, estimulando a partir de conversas sobre *Street Art*, mais precisamente com as técnicas utilizadas em *Instalações Artísticas* e o trabalho com uso da técnica do *Estêncil*, técnicas que, para o artista urbano, são capazes de dialogar com o ambiente e o público. Assim, busco em Carlsson Benke seu pensamento sobre Arte urbana, que, para ele é:

Em sua essência, uma forma de arte efêmera, em que os trabalhos não são feitos para durar para sempre; sua expectativa de vida é limitada. Na verdade, a melhor arte urbana é aquela que se faz levando em consideração que, ao longo do tempo, ela será degradada e desaparecerá (CARLSSON, 2015, p. 9).



Assim, procurei por meio do conceito das práticas artísticas executadas pelos alunos, alcançar mais pessoas da comunidade escolar por meio de uma mensagem final, que é o combate contra intolerância religiosa e a violência nos bairros.

Em visita aos *espaços sagrados* onde acontecem as Festas do Divino, o encantamento do aluno com o *espaço sagrado* é perceptível, além da forma respeitosa ao adentrar nesses espaços. Para mim esse momento foi uma das etapas mais importantes, pois via a reação desses alunos diante da pictorialidade desses espaços.

Na escola UEB Luís Viana tivemos três etapas de apreciação: A primeira, realizada durante visita aos *espaços sagrados* e a segunda durante exibição de vídeos e fotografias e a terceira durante a prática artística, estas últimas, no espaço escolar. A estes alunos que, por ventura, não puderam realizar estas visitas aos espaços sagrados, utilizamos recursos visuais, como exibição de vídeos e fotografias sobre Festas do Divino.

Na escola UEB Luís Viana, experienciamos a criação artística a partir da Instalação artística. A decisão de trabalhar com a *Street Art* aconteceu durante as aulas com a professora Viviane Rocha que ministrou a disciplina *Poéticas e Processos da Criação em Artes*, no Mestrado Profartes - UFMA. Momento muito importante que abriu caminhos para o processo de criação com o corpo discente de nossas escolas. Assim, apresentei para os alunos diversas técnicas da arte urbana, para que, de tal modo, escolhessem a técnica a serem em prática. A *Street Art*, deste modo, foi inspiração para as construções artísticas realizadas pelos alunos, uma forma de atrair estes, para algo que assim como a Festa do Divino, está tão próximo de seu universo, tão quanto a Arte Urbana.

### Prática artística UEB Luís Viana

Nesse primeiro momento de oficina, não concluí com a instalação artística para que os alunos das outras turmas não visualizassem a técnica que trabalharíamos com eles. Durante a oficina, houve um momento teórico sobre as festas do Divino Espírito Santo no Brasil e a temática *Combate a Intolerância Religiosa* em que segui o seguinte roteiro:

- Festa do Divino: origem/Divino em Parati, Pirenópolis, São Paulo/Divino no Maranhão/ Festa do Divino em São Luís e sua ligação com os Terreiros de Mina Valorização da nossa própria cultura e da cultura do outro /Intolerância Religiosa/Prática artística.

Para esse momento de vivência artística, apresentei aos alunos o projeto da cantora, compositora e artista plástica Yoko Ono *O céu ainda é azul*, você sabe. Suas obras são caracterizadas pela provocação, introspecção e pacifismo. Logo, a obra

*Árvore dos Pedidos* para o mundo de Yoko Ono (Figura 3), na qual o público interagiu com a obra escrevendo recados para o mundo, foi o ponto de contato motivacional.

Para levar também uma mensagem para o mundo (como na obra original), bilhetes foram feitos pelos alunos num trabalho coletivo de recriação artística em formato de um ícone simbólico da Festa – o pombo – que no cristianismo é a representação do Espírito Santo, e que possui vários significados em várias culturas, dentre eles, a representação da paz. Como planejado, na semana seguinte, os alunos



Figura 3 - instalação de Yoko Ono: *Árvore os Pedidos para o mundo*, 2011

Fonte: Site Atelier. Disponível em: <https://www.atelier.guide/home/tomie-otake-apresenta-individual-de-yoko-ono>

fizeram a apresentação de seminários expondo seus pensamentos sobre Combate à intolerância Religiosa e executaram a oficina artística.

A oficina aconteceu em uma tarde e como planejado, os alunos orientaram seus colegas a construírem um pequeno móbile de papel em formato de pombo com frases ou palavras que remetessem ao respeito à religião dos outros e o combate a todo tipo de preconceito (Figuras 4, 5, 6 e 7).

Ao final, os alunos seguiram em direção a quadra de esportes para pendurar os móveis no local escolhidos por eles: a grade de proteção da quadra. Escolheram a quadra por ser um dos locais mais frequentados pelos alunos e por ser uma espécie de fuga aos olhos de quem está em sala de aula.



Figura 4, 5, 6 e 7 – Sequência de imagens – alunos participando da oficina de Arte com os alunos do 7º e 8º ano. 2017, São Luís. Fonte: Adriana Tobias

Esse momento da montagem foi de muita agitação. Ao analisar as fotografias, parecia-me que os próprios alunos, faziam parte da instalação, pois estes, não cansavam de apreciar o trabalho por eles executados (Figuras 8, 9, 10 e 11).

No dia seguinte alguns alunos enviaram mensagens via celular, me informando, repletos de tristeza, de que os trabalhos já não estavam mais nas grades, que possivelmente, outros alunos retiraram. As respostas às mensagens foram dadas como forma de lembrete do que já havíamos conversado: “a melhor arte urbana é aquela que se faz levando em consideração que, ao longo do tempo, ela será degradada e desaparecerá” (CARLSSON, 2015, p. 9) e o mais importante foi a mensagem deixada para os que por ali passaram.

### Considerações finais

As poéticas elaboradas pelos alunos, puderam ser realizadas devido ao repertório montado no percurso do projeto, onde estes, buscaram a partir de um



Figura 8, 9, 10 e 11 – Sequência de imagens – alunos participando da oficina de Arte com os alunos do 7º e 8º ano. 2017, São Luís. Fonte: Adriana Tobias

senso estético construído com a mediação durante as aulas. A Arte Urbana foi muito importante nesse processo, pois contribuiu para interligar o universo da cultura popular com o universo do aluno.

Além dessas possibilidades apresentadas aos alunos, inúmeros recortes seriam possíveis para se trabalhar o ensino da Arte a partir de amplo repertório visual, musical, teatral que a Festa do Divino pode nos oferecer.

Foi possível perceber o quanto os alunos foram adquirindo autonomia no decorrer do processo e o quanto foi importante deixá-los livres para que estes entendessem que a sua participação na construção do projeto faz-se necessário. A mim, como arte-educadora, cabe o papel de constante incentivador do crescimento do aluno, pois “saber que devo respeito à autonomia e à identidade do educando exige de mim uma prática em tudo coerente com este saber” (FREIRE, 2015, p. 59).

### Referências bibliográficas

BARBOSA, A. M; COUTINHO, R. G. (Org.). *Arte/Educação como mediação cultural e social*. São Paulo: UNESP, 2009.

BASTOS, F. M. C. *O perturbamento do familiar: Uma proposta teórica para Arte/Educação baseada na comunidade*. In: BARBOSA, A. M. (Org.) *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: Arte/Secretaria de Educação Fundamental*. Brasília: MEC/SEF. 1997.

CARLSSON, B. *Street art: técnicas e materiais para arte urbana: grafite, pôsters, adbusting, estêncil, jardinagem de guerrilha, mosaicos, adesivos, instalações, serigrafia, perler beads*. 1. Ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

IPHAN. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê final das atividades da Comissão do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. 4.ed. Brasília: Instituto Patrimônio Histórico Nacional, 2006<sup>a</sup>.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FREITAG, V; OLIVEIRA, M. O. *Arte Contemporânea na Escola: algumas reflexões*. In: CORRÊA, A. D. (Org.), Editora UFSM. *Cartografias Contemporâneas da Arte-Educação*. Santa Maria: Editora UFMS, 2008.

OLIVEIRA, A. C. *A estesia como condição do estético*. In: OLIVEIRA, A. C; LANDOWSKI, E. (Orgs.). *Do inteligível ao sensível*. São Paulo: EDC, 1995.

#### Sites

CARVALHO, M. M. P. *Divino Espírito (re)ligando Portugal/Brasil no imaginário religioso popular*. VI Congresso Português de Sociologia, Portugal. 2008. Disponível em: <<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/188.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

GUALBERTO, M. A. M.: *Mapa da intolerância religiosa*. 2011: Violação ao direito de culto no Brasil. E-book (Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/Mapa-da-intoler%C3%A2ncia-religiosa.pdf>>. Rio de Janeiro 2001, 154 páginas



# QUANDO OS SONHOS E AS EMOÇÕES FAZEM A MEMÓRIA

Denise Dall’Bello



Figura 1: Nininho: momento de felicidade

Os sonhos geram emoção. Christoph Wulf em *Imagem e Imaginação: perspectiva da antropologia histórico-cultural* dedica uma pequena parte do seu artigo para falar da relação entre a imaginação e a emoção. É dentro desta seção que ele escreverá que mesmo em sonhos a imaginação faz aparecer as emoções.

Embora ele não explique como essa energia age nas produções oníricas, é muito interessante perceber que, a atuação da imaginação é altamente viva, também nesse estado de inconsciência. Quando acordamos de um sonho, sentimos como se tivéssemos atravessado uma porta por onde voltamos à realidade material. Somente o sonhador que permaneceu nesse lugar conhece-o. Não raro, o despertar traz junto das imagens produzidas intensas emoções.

Foi o caso do sonho que eu elaborei logo após a morte do meu gatinho Nininho. Eu não posso, ainda, escrever “era”, porque para mim ele não foi embora. Alguns dias depois, veio o sonho. Eu não consegui anotar, faltou coragem. Foi um sono agitado, difícil. Interrompido pela compreensão da perda. O sonho exprimiu a

minha situação de fragilidade pessoal. Não em relação a essa vida findada, mas a tudo que dela já foi embora. Os últimos anos foram marcados por perdas pessoais e, como tal, o sonho provavelmente me disse sobre como emocionalmente eu tenho vivido esses episódios.

Sonhar, escreveu Nise da Silveira (1992) é um privilégio para a nossa espécie. Ela disse isso baseada no livro que escreveu sobre a vida e a obra de Carl Jung. Os sonhos nos colocam em contato com muitas situações e afetos que carregamos, por vezes, conflituosos. Para mim, sempre foi difícil entender esse inconsciente estudado pela psicologia. Não só pela linguagem, às vezes, técnica demais, mas também pela pressa com que realizo as leituras para racionalizar aquilo que leio, num esforço para aclarar as minhas dúvidas. E por mais que eu invista em tentativas de compreensões finais, o inconsciente e as suas manifestações sempre permanecem como um quarto aberto a ser visitado.

E por quê? Vou dar uma resposta pessoal: porque é lá que eu vivo as minhas emoções quando por fora eu estou aparentemente *soft* – digamos assim.

Nise da Silveira escreveu que Jung, depois de ter lido *A interpretação dos sonhos* (1900) de Freud, viu “complexos afetivos” nas perturbações que palavras indutoras provocavam naqueles que participavam dos experimentos usando associações livres. Eu não posso afirmar que a morte do meu gatinho despoletou algum complexo emocional. Posso, no entanto, dizer que escrever me ajuda a assimilar essa carga que a morte depositou na minha alma e no meu corpo. Sonhar, também, pode ajudar. Assim, a referência teórica ao conceito dos *complexos* desenvolvido por Jung tem um propósito nesse texto: o de mostrar como a nossa natureza é profundamente emocional, embora, como se lê, eu não tenho como objetivo aprofundar o conceito.

Meu foco é falar para vocês um pouco de tudo isso que é vida e que a Semiótica e tantas outras disciplinas científicas propõem-se a pesquisar. Estou falando, portanto, do sonho, da emoção da perda, do meu Nininho, em especial.

Enquanto eu escrevia e organizava os pensamentos me veio a ideia de que vocês só têm uma fotografia dele e de mim no chão do quarto. Nada sabem desse ser que deixou um pedacinho da sua curta vida na minha vida. Podemos amar um animal? Não seria demais? Ridículo até dar tanta importância a um gato? Dar-lhe nome? Acontece que essas perguntas expressam pontos de vista sobre a ciência, sobre o homem e o seu lugar nas sociedades. Têm a ver, também, e muito com a comunicação: área de estudos onde nos encontramos.

Charles Darwin (1809-1882) quando descreveu os movimentos expressivos exibidos pelo homem e pelos animais na face e no corpo, argumentou que esses



são o primeiro meio de comunicação entre a mãe e o bebê humano e animal. Eles desenvolvem uma intensa comunicação na qual o bem-estar de ambos depende desse contato. Ainda mais: com os gestos nós potencializamos a emoção e, por isso, a relação entre as emoções e o corpo é profunda. É lastimável que muitos pensem que os animais sejam desprovidos de linguagem emocional. Eu não comungo deste ponto de vista.

Foi por essa razão que eu escolhi a fotografia acima e que introduz esse trabalho. Eu acho que o Nininho está “rindo”, se divertindo muito comigo. Boris Cyrulnik revelou numa entrevista no livro *La màs bella historia de los animales* que os veterinários estão convencidos de que os cães e os gatos riem. Nininho ri por causa das cócegas que eu lhe fazia, em parte com o meu rosto e com o meu cabelo que deveria lembrar-lhe um pouco do pelo da gata mãe. Tão pequenino se entregava aos jogos que os gatinhos tanto gostam de fazer. E eu, adorava curvar-me, diminuir de tamanho para ficar mais próxima ao mundo do meu gatinho. Quanta emoção! Quanto querer bem! Mútuo. Ficamos juntos até o início da manhã do dia 01 de janeiro, quando o levei a uma clínica veterinária, porque ele estava morrendo. Deste ponto em diante, eu não escrevo mais. Tudo foi lágrimas.

Eu retirei a expressão “Quanta emoção” e aprendi a relacioná-la às experiências, com Nise da Silveira, num livro chamado *Gatos: a emoção de lidar* (1998). Nesse livro, o gato é a figura central em todos os capítulos. Porém, não menos central são as mãos e a voz que tocam ou agredem esses animais, pois toda a espécie de maus tratos, negligência e indiferença, também e felizmente, de amor, cuidado, empatia e bondade tem nas mãos, na boca e no olhar o seu ponto de partida. Poderíamos chamar de processos de comunicação. Por isso: emoção de lidar. De “sentir as consequências desse encontro” com o outro. Quer dizer, de receber e expressar afeto. Não pode haver comunicação sem afeto, sem envolvimento. É o que Nise da Silveira escreveu no seu trabalho *Simbolismo do gato* no seu livro *O mundo das imagens*. Ela disse: “ Todo ser humano tende interiormente a esforçar-se para crescer, para universalizar-se. E universalizar-se significa encontrar ligações a seres e coisas, mesmo àquelas que pareçam distantes dele mesmo. ” (SILVEIRA, 1992, 112).

A palavra *ligação* é fundamental para a semiótica e para a comunicação. Isso, porque a semiótica, que é o estudo dos signos produzidos pelo homem e pelos animais, serve para estabelecer as ligações entre um código e outro, entre uma linguagem e outra. Serve para ler o mundo não verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico e não- verbal. Esse raciocínio desenvolvido por Décio Pignatari dialoga diretamente com a posição de Nise quanto à necessidade de expandirmos o nosso mundo interior, os nossos conhecimentos. De que outra forma cresceríamos senão através dos nexos entre o externo e o interno, entre aquilo que vemos, pegamos,

escrevemos, lemos, sentimos? E aqui esse meu pequeno texto é importante – pelo menos do meu ponto de vista – porque, embora trate de uma situação de perda, a que todos estamos sujeitos – ele procura mostrar que existem mundos onde a palavra não é tomada como o código central, onde tudo adquire sentido, se traduzido em código verbal.

Embora possamos falar sobre o nosso medo da morte, no fundo, nós só podemos senti-lo, mesmo. As palavras, repetindo Christoph Wulf (2014), são representações das emoções. As palavras não são as emoções. A semiótica e a comunicação ajudam, então, a questionar o logocentrismo que existe em muitas culturas e em relação ao mundo animal. Por que os animais, que vivem no mundo das sensações, dos sentidos, não falam, podem, por essa razão, ser classificados como seres inferiores?

Acontece que adaptar-se ao mundo dos humanos e compreendê-lo não é tarefa simples. Boris Cyrulnik (2003, p. 154) explica que os animais domésticos entenderam que a boca é um canal de comunicação sonoro privilegiado entre os homens. Por isso, os gatos miam, quando se dirigem a nós, ainda que o olfato e as posturas sejam suficientes para comunicarem-se dentro da sua espécie. E o que nós entendemos da semiótica e da comunicação dos gatos, por exemplo? Dos seus sofrimentos?

Pergunto isso, também, por que em 2013, eu tentei apresentar ao Curso de Letras uma proposta – que foi rejeitada – sugerindo a inclusão do tema do sofrimento no currículo do curso. Na época, limitei a abordagem ao sofrimento humano. Quer experiência mais profunda, mais difícil de se viver que a dor física e emocional? Quando trabalhamos com ela, tratamos de conceitos, como: alteridade, resiliência, relato, vínculo, cultura, violência, entre outros. Mais: tratamos de uma imagem muito complicada com a qual temos de lidar: a do espantalho. Quando decidimos contar aos outros o que nos fez sofrer, o espantalho é a figura que aparece nos olhos de quem nos ouve e vê – disse Boris Cyrulnik (CYRULNIK, 2009). E quem quer ser espantalho, não é? Olhos abaixados, corpo derrotado. Chegar ao fim da linha? É por isso que o relato, a escrita, o teatro, por exemplo, nos ajuda não só a metamorfosear o trauma, como faz a sociedade aprender com a experiência de quem foi ferido.

Quando eu olho novamente para os desenhos abaixo – copiados diretamente do calendário anual dos artistas que pintam com a boca e com os pés – eu não deixo de pensar em como os animais nos deram a possibilidade de nos humanizarmos (CYRULNIK, 2003, p.135). Desenhá-los em postura de alegria e descontração é uma forma de representá-los no seu mundo próprio. É assim que eu prefiro imaginá-los. Às vezes, (alguns) olhando para mim, outras vezes, preparando-se para saltar sobre um objeto qualquer muito mais fascinante que minha presença.

Para quem ainda se questiona se é mais importante acudir uma pessoa enferma ao invés de um animal, eu me alinho a Cyrulnik (2003), quando ele responde: não podemos fechar os olhos diante de qualquer forma de sofrimento. Não se trata de escolher entre uns e outros. Nenhuma pessoa sofrerá menos, se se torturar um animal.



Figura 2: gatos coloridos I.  
Fonte: O caderno de Denize Dall' Bello (2016)



Figura 3: gatos coloridos II.  
Fonte: O caderno de Denize Dall' Bello (2016)

## Referências bibliográficas

BAITELLO, N.; WULF, C. *Emoção e imaginação: sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2014.

BELTING, H. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz editores, 2007.

CYRULNIK, B. *Histórias de resiliência: o retorno da vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os patinhos feios*. São Paulo, Martim Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *La màs bella historia de los animales*. Editor: Andres Bello, 2003.

DARWIN, C. *A expressão das emoções nos homens e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SILVEIRA, N. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *Gatos: a emoção de lidar*. Rio de Janeiro: Leo Cristiano editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Do Mundo da Caralâmpia à Emoção de Lidar - PARTE II*. 2012. (30m14s). Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=TvvYrrES\\_10](https://www.youtube.com/watch?v=TvvYrrES_10)>.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Editora Atelie, 2017.

WULF, C. *Antropologia da Educação*. São Paulo: Alínea Editora, 1994.



# NAU DA INCONSTÂNCIA

Luizan Pinheiro

*“A inconstância é uma constante na equação selvagem”*

*Eduardo Viveiros de Castro “A inconstância da alma selvagem” p. 187.*

rotas tomadas a Nau percorre trechos agitados nos tangenciamentos de diversos ancoradouros encontrados. Essa inconstância se manifesta no diálogo antropológico com o pensamento de Viveiros de Castro... a proposição matérica e sobrenatural que herdamos na biogenética de nossos ancestrais. Da política e práticas formativas diferenciadas do mundo dos brancos. Assim a resposta aos estados de corrupção e destruição da educação dos povos amazônidas rurais urbanos praianos campesinos estradeiros ribeirinhos outros a pensar o impacto das práticas corruptíveis como lógica de gestão das políticas educacionais das práticas pedagógicas que no cotidiano escolar são invizibilizadas manipuladas nos discursos formativos dos ensinamentos cotidianos Deslocamos sobre o tempo a Inconstância que nos cabe em combates diários... Os territórios

daqui dali de lá manchados de sangue e roubo e depredação e destruição inclusos nesses dados os sujeitos históricos do lugar e seus rostos e seus corpos e sofrimentos a invasão das terras a matança de lideranças indígenas.

Assim a intervenção teórica que se dobra por sobre diversos produtores de diversas várias teorias e pesquisas áreas de conhecimento na Amazônia da Geografia a Arte a Antropologia e a Filosofia na conexão com campos diversos... O que cabe às formulações de outras temporalidades e vivências como o x & y no caso da inconstância indígena e caboca das constituições políticas e subjetivas a reaver a autoridade de suas existências. Logo o que nos cabe é o retorno a novas experiências do pensamento que descolonializa currículos e práticas nos diversos processos de formação até atingir o grau máximo de intervenção a retomar o pensamento indígena e os processos amazônidas como formuladores de sabedorias propícias às formações de outros modos de pensamento...

e na Rua Consolação a Escola Estadual de Ensino Fundamental Marina Cintra dei de cara com um enorme azulejo na parede da escola. Que surpreendente! À minha frente a representação de um Jesuíta catequizando dois indiozinhos. Expressivamente sofridos e aparentemente dominados pela força agressiva das pérolas cristãs dos tempos de *dizima-dores da dízima*

*periódica do dízimo* das comunidades autóctones nos primórdios da colonização. Como um estrondo nas matas do meu peito ali estava uma espécie de manifestação e ilustração em *artis* bem à minha frente referenciado e concretado A Inconstância da Alma Selvagem do Viveiros de Castro. Mas o que aparentemente se pensa é numa dominação...mas a potencia da inconstância ali se projetava de um modo potente na crise de Anchieta e Nóbrega representantes da famigerada “milícia espiritual” como mencionei acima do outro Eduardo o Bueno. Mas o quê de intimidados e expostos frente à figura esguia e vergada do padre de batina preta as penas de certa ave agourenta ou os abutres e urubus à espreita da carniça a carcaça o que se quer queira... e grita um Eduardo Viveiros de pérolas combativas a sentença...





*“Essa proverbial inconstância não foi registrada apenas para as coisas da fé. Ela passou, na verdade, a ser um traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional: o índio mal-converso que, à primeira oportunidade, manda Deus, enxada e roupas ao diabo, retornando feliz à selva, presa de um atavismo incurável. A inconstância é uma constante na equação selvagem”.*

e daquilo que dispara tal afirmação na parede da Escola donde a dominação é encomendada em azulejo dando em expressão plástica a triste-tragédia-sina da colonização os grafiteiros e pixadores recompõem o quadro painel à vista da população talvez sem a intenção justa de revertê-lo mas com a atualização da arte contemporânea em *grafipixo*. E vê-se o destoar na estilística pulsante da intervenção de signos diversos e personagens estranhos compondo um quadro insólito de bichos e monstros a assombrar a cidade dos homens a pele da cidade a carne da escola... E dos pequenos indígenas é retomada e combatida os disparos de spray em grafite e pixo na selva de pedra chamada São Paulo a ressoar a outra dominação do apóstolo neoconvertido Paulo de Tarso do cristianismo nascente. Os grafiteiros de Sampa - esta fina estampa rebatizada por Caetano Veloso - acelera na constituição de traços e riscos a base do painel azulejado. O muro obra é o lugar de fala e postura

que se restaura na potente  
intervenção do grafite e pixo  
atualizando a inconstância da alma  
selvagem no tempo histórico propício  
em que a cada dia a desgovernança do  
país volta-se pra dizimação *again*  
agoniada dos povos indígenas...



Diz Eduardo Viveiros...

Interessa-me apenas elucidar o que  
era isso que os jesuítas e demais  
observadores chamavam de  
“inconstância” dos Tupinambá. Trata-se  
sem dúvida de alguma coisa bem  
real, mesmo que se lhe queira dar  
outro nome; se não um modo de ser, era  
um modo de aparecer da sociedade  
tupinambá aos olhos dos missionários.  
(...) Pois repita-se o que exasperava  
os padres não era nenhuma resistência  
ativa que os “brasis” oferecessem ao  
Evangelho em nome de outra crença, mas  
sim o fato de que sua relação com a  
crença era intrigante: dispostos a  
tudo engolir, quando se os tinha por  
ganhos, *eis que*  
*recalcitravam, voltando ao*  
*“vômito do antigos costumes”*  
(Anchieta 1555: II, 194). p. 190...



e dizer o fundamental estilo de vida e modo de ser indígena a instigar e indignar milicianos que por aqui passaram passam estão... e neste contemporâneo tempo conectamos um estilo que o grafite legou (*throw up* - vomitar) mesmo que nesta intervenção na Consolação a pulsação recai em bomb e pixo nos damos a ver o quanto a arte contemporânea nas paredes do mundo guia pela selva de pedra os olhos o corpo a mente potente de nós selvagens... sempre

### Referência bibliográfica:

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.



# ANA MENDIETA E DELEUZE: DA TERRA E OS SEUS MOVIMENTOS E CRIAÇÕES DE MUNDOS<sup>1</sup>

Carlos Augusto Silva e Silva  
Maria dos Remédios de Brito

Naqueles movimentos não foliados  
Afogo-me nos delírios mais profundos,  
na busca de uma terra que não me asfixie.  
O território caótico se tornou abrigo,  
onde colho passagens que me tiram de dentro de mim.  
O ser já não me satisfaz,  
nem mesmo os movimentos foliados.  
(Carlos Silva)

Talvez, as palavras que compõe este texto queiram mais agenciar passagens do que descrições. Passagens que des-compõem realidades promovendo, quem sabe, fluidez. Poderia inclusive afirmar por quais caminhos designariam tais dizeres: arte, corpo, terra? Campos de investigação que sempre foram fragmentados em disciplinas formatadas e pensados a partir do unidirecionamento. Talvez não daremos conta de compor todas as fendas que gostaríamos nestes campos, aliás nem sabemos como se darão essas fissuras e muitos menos quais serão. Fendas que promovem passagens, rompendo, inclusive, barreiras postas, por quem? Não se sabe, mas talvez tais fendas nos permitam experimentar o novo, de novo, não como o mesmo, mas como outro.

É nesse sentido que ao sermos atraídos por Gilles Deleuze e Ana Mendieta<sup>2</sup> não buscamos afinidades ou possíveis semelhanças que afirmam o igual entre eles, mas, ainda, sentir o corpo contaminar-se, pensador e artista, os quais não conseguimos dizer se são puramente filósofos ou artistas a partir de um viés identitário. Buscar com eles o ato de pensar a relação do corpo com a terra através da arte. Um corpo não mais no sentido anatômico, mas que se constitui de forças, que também não sabemos quais são de antemão, mas produzem uma verdadeira

1 O ensaio é fruto de um estudo que compõe o texto que foi publicado no livro “Variações Deleuzianas: Educação, Ciência, Arte E..” no ano de 2017. Para este ensaio foram realizadas algumas atualizações com aproximações de outras entradas.

2 Ana Mendieta foi uma escultora, performer e pintora, nasceu em 1948 em Havana (Cuba), em 1961 teve que ir morar nos Estados Unidos por questões políticas no seu país. Utilizava sua arte para envolver questões sociais e políticas, além de questões que envolviam a natureza, para que assim, fosse reestabelecido questões pessoais e de infância.

osmose com a terra! Essa relação denominada aqui como osmose “significa dizer que hoje todo mundo diz que o homem entra em relação ainda com outras forças (o cosmos no espaço, as partículas na matéria, o silício na máquina...): uma nova forma nasce daí que já não é mais a do homem” (DELEUZE, 2013, p. 150).

Sendo assim, o que queremos com esta relação de arte, terra e corpo a partir de Gilles Deleuze e Ana Mendieta? Não sabemos, muito menos se desses campos fluirão outros, queremos apenas pensar não prevendo um possível produto já dado, mas uma possível osmose que nos atravessasse no sentido de potencializar sensações, forças que instituir-se-ão desta união. Inclusive que nos faça pensar novas possibilidades para arte, terra e corpo, bem como as novas relações que estes campos podem criar. Ecologias que possam ser pensadas a partir de tais osmose. Ecologias experimentativas e experienciadas que cambiam por encontros e alianças, que não buscam uma solução a partir de um caminho verdadeiro, mas lança mão de alianças impensáveis que potencializem e invadam outras problematizações.

Em Deleuze será possível encontrar linhas de inspiração filosófica que possam desencadear movimentos no pensamento e na tentativa de promover conexões com as experimentações corporais de Mendieta. A intenção é agenciar gestos de escrita que se darão pela inspiração, fazendo o pensamento girar por meio de forças produtivas da criação, ao mesmo tempo tentar desestabilizar as fronteiras determinadas e fixas que tendem a bifurcar os saberes, impondo uma ordem do discurso de quem pode ou deve falar sobre um conhecimento X ou Y. Borrar os saberes, borrar o corpo, borrar os sentidos, borrar as palavras, borrar a vida e a escrita.

A partir dos processos artísticos *El Yagúl*, *Silhuetas* e *The Tree Of Life*, não desejamos descrever estas obras, fazer uma crítica delas, nem mesmo imprimir uma biografia de Ana Mendieta, mas, quiçá, expor múltiplas forças que atravessam suas obras (e que certamente nos atravessaram), em especial as supracitadas, sob as quais a artista manifesta a busca de uma osmose com a terra, uma conexão infinita com a terra, a qual, em suas palavras, acredita “em uma energia universal que percorre todas as coisas. Do inseto ao ser humano, do ser humano ao espectro, do espectro à planta, da planta à galáxia”<sup>3</sup>.

### El Yagúl: vida e morte encenadas<sup>4</sup>

Não penso que se pode separar morte e vida. Toda minha obra gira em torno dessas coisas

Ana Mendieta

3 MENDIETA, Ana Mendieta: *Catálogo da Exposição no Centro Galego de Arte Contemporânea*, In: KUSPIT, Donald, p. 29. 1996.

4 Ato performático que inaugura a série silhuetas, em 1973. Nesta obra a artista se encontra deitada nua, e em solo Asteca, conectando-se assim com a terra, onde brota vegetações do seu corpo-terra. Ver figura 01.



Figura 01- El Yagúl 1973.

Fonte: <https://br.pinterest.com/carolmatsubara/ana-mendieta/>

A tumba se abre e eis que dela surge o inusitado: uma vida. Recobre-se de vida e morte. Vive e morre. Torna-se barro e renasce como flor. Mendieta se converte: *extensão da natureza e a natureza em uma extensão do meu corpo. Este ato obsessivo em afirmar meus laços com a terra, é na realidade uma reativação de crenças primitivas* (MENDIETA, 1996, p. 20).

Terra para Mendieta é valiosa, é dela que a artista também pensa e movimenta suas criações. A terra que fora extirpada de Mendieta na infância torna-se visceral, necessária. É o que nos diz Deleuze sobre o ato de criação, “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 1999, p. 03). Portanto, a artista resiste e busca inventar novos laços com a terra, bem como com a terra e o seu corpo.

Seu olhar poético e deslocado do clichê seria um potente gesto político contra as forças que silenciam o pensar criativo, que silenciam também as políticas de morte da terra. Com sua arte e vivência, Mendieta age numa mudança de subjetividades e modelos narrativos através do defrontar, resistir e desconstruir os regimes sociais. Tais pensamentos que articulam práticas artísticas com a resistência fazem-se presentes em Deleuze (1999), e buscam mais pelo invisível do que o visível; o apercebido do que o percebido; o inaudível do que o audível, para que haja a mudança dos afetos, ou então, o aumento deles.

Portanto, resistir é uma necessidade para Mendieta, pois “criar é resistir efetivamente!” (DELEUZE; PARNET, 2005, p. 92). Resistir às delimitações de interpretações que cegam e obliteram outras possibilidades. Deleuze percebe a arte como um ato de resistência que permite a invenção de práticas situadas a partir do encontro com as potências reeditoras das racionalidades científicas, assim adiciona neste caldo metódico mais experimentação, não aquela lógica, outra que desampara o próprio método que, por sinal, flui e segue na busca de novos sentidos, novos encontros, fazendo do ato criador não só um operador do pensamento, mas do corpo que vive, sente, sente e vive diante do encontro potente que é interagir com os aportes vitais. Ora, mas essa vida que Mendieta não deseja separar entre viver e morrer são porções que se apresenta no trágico, no acontecimento que flui dor, alegria, tristeza, etc. Todas as intensidades aglomeram uma vida que vive e morre todos os dias. Mendieta com seu corpo, seu gesto performático, lembra: um corpo vive, um corpo é orgânico, um corpo morre, um corpo sente, um corpo perece, um corpo não é simplesmente orgânico! Um corpo pode ser caosmo. Um corpo se compõe e se decompõe por suas misturas e seus encontros.

Deleuze lembra na sua palestra em *Ato de Criação* sobre a relação entre comunicação e arte que, para o pensador, é pouco existente. A comunicação estaria mais na incumbência de informar, que é fazer agir uma palavra de ordenança. Deleuze mais uma vez subverte a ideia de arte que é pensada a partir da conjugação dos verbos comunicar ou transmitir, deixando-a mais leve, entretanto resistente.

Jacques Rancière (2005, p. 8) diz que na política há uma base estética que tenciona conceber universos possíveis, denominando-a de política da arte que tem a ver com produções ativas de “ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível”, não para algum ato político, mas para sua própria intervenção política, pois “é realmente político não o conhecimento das razões que produzem tal ou tal vida, mas o confronto direto entre uma vida e o que ela pode”.

Seguindo este pensamento da política da arte, os dualismos (arte/ciência; santo/profano; corpo/alma) são empalidecidos ao estreitarmos as esferas oportunizando novas relações produzindo e ocupando novos dissensos, lugares, inclusive os que não são seus “de direito”, como, por exemplo, a política; pura lorota. Ao suprimir política e arte, se vê a possibilidade para existir reafirmando a vida.

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos (...) e ao nível de cada tentativa que se avaliam a capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle (DELEUZE, 2013, p. 222).



Portanto, Mendieta resiste e insiste ao se metamorfosear no/o mundo, na terra. As fissuras são feitas, a artista é fissurada, e com elas os entendimentos são desafiados. Fabula-se o corpo, a arte, sendo que esta última carrega consigo blocos de perceptos e afectos<sup>5</sup> que, ao encenar a morte, resistiram a ela.

### Silhuetas de-formadas<sup>6</sup>



Figura 02<sup>7</sup>: Algumas obras da composição silueta. Em 1973-1977  
Fonte: <https://br.pinterest.com/carolmatsubara/ana-mendieta/>

5 Não há perceptos sem afectos e ambos estão estreitamente ligados à criação, sendo que os perceptos são conjuntos de sensações e afectos o próprio devir-sensível (DELEUZE, 2013, p. 171). Os dois nada têm a ver com percepção ou afeição, características que os limitariam a um sujeito/objeto e denotariam racionalização. Todavia, é sensação e devir, não no sentido de tornar-se a ser algo, mas pura captura, pois quando a arte produz as sensações derivadas dos perceptos e afectos, muda o indivíduo e também a arte, é uma mudança constante, repetidamente e sempre diferente principalmente em relação às intensidades. Força, Sensação e Devir-sensível são conceitos importantes para entender os perceptos e afectos. Por isso, a arte captura as forças, e não as reproduz, reinventa-as, sendo sempre diferentes, e desencadeiam blocos de sensações que foi instituído através, também, dos perceptos e afectos criados pela arte e pelo artista. Definir um percepto ou afecto através da pergunta “o que é” não seria o mais interessante, talvez, lançar mão de perguntas “o que quer” ou “o que pode” estaria desvencilhando mais a problematização do campo da representação.

6 Entre 1973 a 1980 Ana Mendieta desenvolveu uma série de imagens denominada Silhuetas. Para tal, ela marcava silhuetas em várias superfícies naturais (lama, barro, rochas, areia...) com elementos como: fogo, pólvora, flores, vegetações, pedras. Ver figura 02.

7 Montagem feita por Carlos Silva.

Os locais são preparados, os elementos já estão dispostos: fogo, flores, areia, água, lama, barro, pólvora... Começaram as escavações, não apenas nas matérias supracitadas, buracos no seu próprio corpo que se mistura com tantos elementos. Mendieta experimenta em si ou a partir de si, pois “a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam” (DELEUZE; PARNET, 2002 p. 10). Perfurações que movimentam pensamentos e, quem sabe, possíveis rompimentos nas artes, ciências, corpo, terra: ecologias<sup>8</sup>. Há também um convite da artista para lembrar os elementos primordiais da terra, aqueles que podem ser vistos como os constituidores do ser, tais como água, a terra, o fogo, etc. O corpo do humano sendo parte desse todo e não separado ou posto em supremacia. O humano é natureza, pois para Mendieta não há separação e nem categorização.

Mendieta contaminou-nos com seus processos inventivos, os quais, mesmo tendo possíveis definições, não conseguimos dizer o que sejam: performance, poesia, política, imagens. Silhuetas sem contornos estão mergulhadas em tudo isso que consubstancia, não para formar um monismo, mas, na multiplicidade ali presente, extraem forças heterogênicas ao compor seus corpos-silhuetas. Um corpo que se misturou com a paisagem pode ainda ser o mesmo? Ou pode virar terra, virar mundo? O devir-terra-mundo-vida-morte de Mendieta é uma abertura não só estética, mas política.

Corpo-terra se torna um território de passagens entrelaçadas com forças que não pertencem a ninguém específico. Se em algum momento a terra pode ser tomada como natureza, podemos nos inspirar no que diz Deleuze e Guattari sobre esta última (2012, p. 134) em *Mil Platôs* “aparece como personagem rítmico de transformações infinitas”, já em *Abecedário*, Deleuze e Parnet (2005, p. 13) dizem que “é um conjunto de dobras móveis”. Além disso não arrasta em si (a natureza ou a terra) apenas mecanismos ecológicos<sup>9</sup>, isso pode ser compreendido em *Mil Platôs*, na qual os pássaros não são “apenas virtuosos, mas artistas, e o são, antes de mais nada, por seus cantos territoriais” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 108), ou seja, num mesmo pássaro podemos ver processos biológicos e também processos artísticos. Sendo assim, a natureza pode ser pensada como terra, como arte, com os processos artísticos que habitam nessas dobras, e não apenas dela, mas de outras possíveis mil-dobras.

Então podemos afirmar que Deleuze e Guattari problematizam certa ecologia em suas obras as quais possibilitam encontros, como nos diz Godoy (2007, p. 82) “encontros insuspeitados em que o próprio pensamento, nos deslocamentos

---

8 Mais à frente trataremos melhor sobre esta ecologia que subverte a ideia científica.

9 Aqui me refiro a ecologia no seu sentido mais comum, como área de estudos científicos, que se fundamenta na racionalidade técnica. Ecologia deriva da palavra “Ökologie” acoplada à terminologia grega “oikos”, que significa “casa” e “logos”, que significa “estudo”, a qual se remeteria ao estudo da casa. Tal ciência designa, a saber, e estruturar cientificamente as relações dos seres vivos e o seu meio, um ramo da biologia que atravessa, principalmente, com questões ambientais.

que opera, constitui uma topologia que escapa às analogias que a ciência ecológica preserva". Nesse sentido Deleuze e Guattari bagunçam a casa em que a ecologia está fundada, atribuindo-lhe possibilidade de desterritorializar-se.

As dobras nutrem as silhuetas que no processo dilaceram Mendieta, não sendo mais possível ouvir sua voz, nem ao menos reconhecê-la, ela se perde, se desfaz, se decompõe. O corpo orgânico passa, mas a vida permanece para ser criada e recriada, corpos outros variam. Por que para a artista a arte é desfazer o ser, as identidades. É experimentar. Divagar por novos caminhos para pensar, borrar as fronteiras da arte-ciência-terra-corpo, promover a criação de condições para a invenção de novos sentidos, novos des-caminhos. Portanto, tremer os contornos é uma possibilidade. Problematizar as artes e as ciências, ou seja, experimentá-las. Desatando a vida para a potência, para a resistência, pois resistência é humano e também criação, culmina, portanto, em uma luta entre homens ou no processo artístico. Novos caminhos inventivos entre a arte e a ciência podem resistir ao extermínio do espírito, da potência do humano.

A arte de Mendieta é puro devir que "não são fenômenos de imitação nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos". Devir-animal, selvagem, arbitrário, que não segue regras ou condutas domesticadoras. Devir-animal jamais é imitar o cachorrinho ou o gatinho. Seu êxtase é o agenciamento de multiplicidades, pois lá as alianças serão construídas para devir-animal (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Agenciar é o que o devir-animal faz. Cria, fabula territórios.

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras em que todas as formas se desfazem. (DELEUZE; GUATTARI, 1978, p. 27).

Mendieta teria encontrado/produzido devir-animal? Elizabeth Grosz, em seu artigo *A arte e o animal*, diz que "a arte é do animal (...) o que há de mais artístico em nós é também o mais bestial". A arte tem muito a ver com o caos e não o limita, não o desacelera (DELEUZE; GUATTARI, 2013), são zonas de indeterminações, isto é, de transformações, e é nela que todos os devires se proliferam inclusive o devir-animal. É o que problematiza Grosz (2012, p. 122) "os animais são artísticos?" Talvez consigamos responder tal questionamento, certamente há muito mais relação entre o devir-animal e devir-artístico do que imaginamos e, sabemos que, esses devires proliferam intensidades, forças que as fazem vazar pelos muros claustrofóbicos no encontro de experimentações.

## The Tree Of Life<sup>10</sup>



Figura 03- The Tree of Life. Iowa em 1976.

Fonte: <https://br.pinterest.com/carolmatsubara/ana-mendieta/>

Costumeiramente o homem nutre-se da terra a partir de uma ciência e tecnologia, fazendo dela (terra) um celeiro de mantimentos. Não se vê na terra, mas fora dela. Mendieta subverte esta relação e busca outras formas de se nutrir com e na terra através da arte, e afirma, por meio do seu corpo manifesto, que não há separação entre terra e civilização. Não entraremos nos aportes desses argumentos para o momento, o que se quer destacar nesse texto provocativo? Experimentar o pensar, portanto, experimente!

Podemos pensar tal relação experimentativa como um combate-entre, que é o “processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir” (DELEUZE, 1997, p. 170). Sendo assim, estaria Mendieta se apossando de forças da terra para compor suas obras? Uma ecologia-outra estaria surgindo a partir de uma dinâmica teórico-prático-criativa que se desdobra em mil outras forças? Que ecologia é essa? Uma simbiose designou em relações? Com quem/o que?

Anteriormente a ecologia foi pensada de maneira rápida no sentido que a ciência dispõe. No entanto, pensamos a arte de Mendieta como fazendo parte de

10 Performance realizada em Old man's Creek, Iowa 1976. Mendieta, totalmente nua, traja-se de barro e grama, e em pé, mimetiza-se com o tronco de uma arvores. Ver figura 03.

ecologias im-possíveis, interações im-prováveis que, através das dobras da terra, perfuram singularidades vitais.

O corpo e a terra são duas questões que problematizam sua arte e, afinal, também se tratam de pensamentos da biologia/ecologia. Não queremos mais relações estabelecidas apenas com/pela biologia, queremos inventar modos de interações e outras simbioses. Queremos de-compor matérias sensíveis, não imitar a terra, mas compor corpos-terra desnaturados. Ecologias em deriva que são compostas de minúsculas partículas que estão num processo contínuo de mutação sem desunir-se por inteiro.

Pensar por agenciamentos, onde a simbiose traz alianças que podem ser feitas e rompidas. Intensidades que compõem ecologias entrando em simbiose. As ecologias são as próprias simbioses em devir, isto é, “cada multiplicidade é simbiótica e reúne em seu devir animais, vegetais, micro-organismos, partículas loucas, toda uma galáxia” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 28). Simbioses que não são pré-determinadas e nem se sabe quais serão os resultados de tais mutações gênicas, pois “cada multiplicidade já é composta de termos heterogêneos em simbiose, ou que ela não para de se transformar em outras multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 28).

Então, Mendieta antropofágica, se deixa atravessar aberta pelos outros, pelos mundos com suas alegrias e tristezas e deles retira o possível e possibilidades de aberturas. Bagunça a casa, que outrora deveria estar arrumada, justaposta. Cria a casa, que costumeiramente é sempre construída sobre os mesmos tijolos. Encontra novas interações. Engole e produz afetos.

E de toda a arte é preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 207).

Onde está Mendieta?

No dia 8 de setembro de 1985, pela ordem do acaso, Mendieta produz sua última arte silhueta em vida, ao ser lançada do trigésimo quarto andar, provavelmente por seu marido. Silhuetas produzidas com o seu próprio corpo e sangue, que certamente produziram e produzem sensações.

Mendieta carregou consigo pegadas de vida e de morte que foram depositadas na terra ao encenar a devastação de seu corpo identitário escapando do seu ser. Seu corpo biológico e orgânico se decompôs para tornar-se parte do ciclo da terra, os átomos que a criaram continuarão a criar outras coisas — pássaros, árvores, peixes,

água — uma criação sem fim e, ainda, alastra-se descontroladamente, re-combinando nas/em mil dobras. Mendieta nunca morreu, pois, por si só, jamais existiu.

### Referências bibliográficas

DELEUZE, G. *Controle e Devir*. In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

----- . *O ato de criação*. Folha de São Paulo, v. 27, p. 4, 1999.

----- . *O que as crianças dizem*. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Ediciones Era, 1978.

----- . *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.

----- . *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2007.

DELEUZE, G; PARNET, C. *Abecedário de Gilles Deleuze*. São Paulo: Editora 34, 2005

----- . *Diálogos*. São Paulo: Editora Nacional, 2002.

GODOY, A. *Uma estranha ecologia: composição de forças e de afetos*. Revista Ponto-e-Vírgula. Revista de Ciências Sociais, v.1, n. 2, p. 1-15, 2007.

GROSZ, E. *A arte e o animal*. In: DIAS, S. O. MARQUES, D. AMORIM, A. C. *Conexões: Deleuze e Arte e Ciência e Acontecimento e...* Petrópolis: De Petrus, 2012.

MENDIETA, A. *Ana Mendieta. Catálogo da Exposição no Centro Galego de Arte Contemporânea*. Org. Centro Galego de Arte Contemporânea. Ensaio: Donald Kuspit, Raquelin Mendieta, Charles Merewether, Gloria Moure, Mary Sabbatino. Santiago de Compostela: Ediciones Polígrafa, 1996.

VISO, O. M. et al. *Ana Mendieta: earth body: sculpture and performance, 1972-1985*. Hatje Cantz, 2004.



# INVENÇÕES E ATUALIZAÇÕES NO CAMPO ACADÊMICO: UMA ESCRITA DE TESE ACONTECIMENTAL

Juliana Jonson Gonçalves  
Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

## Invenção e tese?

Este capítulo percorre a proposta de escrita experimental e exercício poético realizados como materialidade pulsante e potente da pesquisa de doutorado na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte, da Faculdade de Educação, na Universidade Estadual de Campinas. A “Obra inacabada” (GONÇALVES, 2016a), nome que se deu a essa escrita inventiva e parte integrante da tese “Inaína: hacker dos afetos” (GONÇALVES, 2016b), trata-se de um diário escrito pela criação da personagem chamada Inaína, ou seja, a autora incorpora uma personagem. Esta ficção constrói-se com as ruas, pois a personagem é uma prostituta nas esquinas e na ambiência urbana que se pretende confrontar o conceito de afeto em Spinoza, que funda e se propõe a habitar a tese, transformando-a em uma nova terra/morada da sensibilidade e da experiência.

A complexidade desta composição entre autora, a construção de personagens e espectadores de uma tese, tratou-se de um exercício sobre o ensaio de uma expressão de escrita literária. A incerteza é dona de muitos momentos em uma história de paixões, que não se quer pertencimento. Para desprender o corpo à escrita, transfigurar, assumir a busca de fazer-se personagem e vontade de se entregar, tornam tempo e disponibilidade necessários para perceber os hábitos e defender aqueles que potencializam uma personagem que precisa das ruas, assim como descobrir o que é do cidadão<sup>1</sup>. A tese inicia-se com o questionamento sobre a autora e a intenção de um propósito na área de Educação. Uma breve descrição de afetos vividos no ambiente escolar traz um indicativo de rompimento com o fora e a clausura com as regras que levaram uma criança a cursar novamente o maternal. No entanto, a primeira epígrafe deixa enunciada a abertura de que a potência de agir, enquanto compreendida como própria natureza “seja ela mais perfeita ou menos perfeita, sempre poderá perseverar no existir, com a mesma força com que começa a existir” (SPINOZA, p.158, 2009).

---

1 Cidadão é a palavra que será substituída por conviva, tentando buscar uma maior abrangência no sentido do que se conecta por boas convivências, a formarem as massas de corpos-alegres.



Para este enlace de forças a formar um nó, um ponto cinza em uma tela que reúne multiplicidades, identifica-se a “Ética” de Baruch de Spinoza (1632-1677) como método; e assim, paralelamente, a narrativa é construída na exploração do espaço urbano, e em especial, sobre a relação da personagem na apreciação de pichações e grafites nos lugares por onde passa. Do lugar dos despidos, dos descontrolados, dos provocadores do sistema, pichações e prostitutas estão nesses lugares, como mostram os diálogos de Djan, William, Ricardo e Biscoito quando são convidados a participar Bienal de Berlim: “Quando não há justiça, há sempre insatisfação, e a pichação de um muro é o sinal da insatisfação” (PIXADORES, 2014). Tais inscrições imagéticas da cidade constituem-se como elementos de cumplicidade com o outro desconhecido, e fazem Inaína perceber a importância de observar os próprios afetos na leitura de seu cotidiano. Essa intrínseca relação, de afetos, pichações e grafites, levam-na a incorporar o natural processo de hackeamento de seus espaços de convívio, ou seja, procurar frestas no seu viver, ampliá-las e estendê-las a mais convivas.

Muitos encontros se deram e primeiro foi preciso senti-los para depois escrever. Um erro de metodologia talvez, pois concorrem ao tempo os prazos, que nem sempre convêm a um constructo artístico. O laboratório de se encontrar com os personagens, e colocá-los nos meios acadêmicos, foi uma das articulações para usar a imaginação e algo cada vez mais solicitado pelas personagens, que atravessaram a teoria e os temas da pesquisa. O conhecimento da proximidade entre mundos de qualidades diferentes, e com o qual se pode trocar, contaminar e ser contaminado, um embate de imagens que resta ao jogo que se possa imaginar, corpos substanciosos de tinta, superfícies de bolha de sabão. Mesmo com falha, esta é a superfície do risco: “Uma série explode na outra, cria circuito com outra: aumento de potência ou circuito de intensidades” (PRADO, 2014, não paginado).

A escolha pela Ética de Spinoza deve-se ao não esgotamento de sua obra que interessa pensar sobre o que aproxima, e neste caso, educação, urbanismo, arte e arquitetura. Já as tais inscrições demarcadas em todas as cidades, e hoje até mesmo em paisagens naturais, formam um campo investigativo devido à ação desafiadora de exprimir-se a céu aberto, em grande e larga escala e o rompimento com a ordem. Há, portanto, nessa vida imanente entre Inaína e as paisagens urbanas, o conflito de uma profissional em busca de libertar-se de uma vida prostituída – entenda-se uma vida comum corrompida por trocas de interesses capitais - e a coragem de grupos e pessoas que deixam suas assinaturas ao alto dos prédios e cores por ruelas desertas. Com as maquiagens e as fantasias, continua-se o percurso em salões, convenções em que a invenção levou a insuportáveis trabalhos apresentados nos primeiros caminhos da história. Cacos, pedregulhos, arames, grampos, areia, espelhos, brincos, virgindade para não apavorar a tristeza, e sim o inverso, o de expor texturas das paixões que sempre levam a algum interessado questionar e se questionar. Pessoas solidárias nos momentos mais perversos, querendo fazer pensar e algumas cumprir papéis. Um

trabalho provocativo, portanto, com a necessidade de colocar-se como personagem a camuflar-se em um novo mundo a construir. Fabulação, entrar na cabana e se perder, na toca do coelho e sair, as crianças na cama dos pais, “estes espaços diferentes que são a contestação dos espaços onde vivemos” (FOUCAULT, p.35, 2013).

Assim, como atravessar as ideias para que possa viver sua vontade e escolhas? Inaína labora sobre interações com a tristeza e alegria, própria e dos personagens que aos poucos aparecem na escrita de seu diário. Sim, ela escreve um diário. Há a sensação de acaso revelada ao leitor, conforme a personagem decide relatar seus dias pela maquinação de seus pensamentos. A leitura de algo aparentemente aleatório é incômoda porque se trata das forças da invenção através de um fio condutor que é a Ética. Portanto, a impressão é de que não se sabe definir uma escritora, uma personagem, uma doutoranda, e sim, somente a força condutora de uma Ética e filósofos intercessores, como Deleuze e Guattari, a costurarem uma colcha acadêmica que intenta driblar a multiplicidade de paixões da imaginação para trilhar por afecções que compõem uma vida afirmativa.

É a imagem, a notícia e o afeto no tiro ao alvo das mídias, e a expressão como meio de atingir o afeto. Expressão é o desejo, capacidade de exprimir a essência eterna e infinita, sem pedir nada em troca, agir e viver as consequências, corromper o que impede e sufoca a vida. Sobre expressão em Spinoza, Orlandi (2009) cita em comentários de introdução ao curso sobre “Spinoza e o problema da expressão”:

Na Ética, as fórmulas correspondentes são as seguintes: 1º) *aeternam et infinitam certam essentiam exprimit* (I, 10, esc). [“exprime uma essência precisa – eterna e infinita”]. 2º) *divinae substantiae essentiam exprimit* (I, 19 dem.) [“exprime a essência da substância divina”]; *realitatem sive esse substantiae exprimit* (I, 10, esc.) [“exprime a realidade, ou seja, o ser da substância”]. 3º) *existentiam exprimunt* (I, 10, c.). [exprimem a existência]. Os três tipos de fórmulas acham-se reunidos em I, 10, esc. Em relação a isso, esse texto contém nuances e deslizamentos extremamente sutis.

Encontra-se na narrativa um balançar de acontecimentos e palavras, a numeração não linear de cartas suicidas, textos rebuscados pelo erotismo, frases corrompidas pela não escuta, transcrição de diálogos vividos e que a personagem ouvia por onde andava, e como anexos à essas escritas, mensagens de cartazes, lambes, pichações e grafites, estabelecem um diálogo com os afetos de Inaína, tal como aponta: “Sair por ruas em mais um dia chuvoso, notar os muros, a paisagem cinza e pichações nas quais se encontram mais presença do que os corpos que caminham na cidade” (GONÇALVES, p. 10, 2016a). Para a tese, a escolha de uma leitura da Ética em conservar o ser no vivido, é análoga ao artista que cria blocos de afectos e perceptos para a arte (DELEUZE; GUATTARI, p.214, 1992), e aponta para um estudo da conservação do fazer inventivo como potência necessária para enfrentar o automatismo que sujeita a vida nas cidades.

Não se sabe ao certo como capturar o afeto, pois ainda há muitas paixões a serem desconstruídas. O corpo que mais pode sentir - o outro, alegria, correspondência, convívio, esquizofrenia nos lugares -, o que exprime o afeto é o que o sustenta como afecto? Ler o mundo em interação com a potência de si e hackear, destinar passos ao desejo em Spinoza à “própria essência do homem” (III def. af. 1), esforço (ação) de perseverar no ser, como faz o escritor a extrair afecto das afecções, o afeto das paixões, o drama sem ser chato, o eterno perdurar da obra que acalanta o leitor com um enredo e quando bem entende o joga para fora do tapete voador. O desafio de avaliar o invólucro da fantasia na invenção, é observado conforme demonstra Spinoza no escólio da proposição 49 da segunda parte da *Ética*, decorrentes de que para o filósofo a vontade e o intelecto são uma só e mesma coisa:

Suprimimos, assim, a causa à qual, comumente, se atribui o erro. Já havíamos mostrado que a falsidade consiste apenas numa privação que as ideias mutiladas e confusas envolvem. É por isso que a ideia falsa, enquanto é falsa, não envolve a certeza. Assim, quando dizemos que um homem se satisfaz com ideias falsas e não duvida delas, não dizemos com isso que ele está certo, mas apenas que não duvida, ou seja, que se satisfaz com ideias falsas porque não existem quaisquer causas que façam com que a sua imaginação flutue. (...) Começo, assim, pelo primeiro ponto, advertindo os leitores para que distingam cuidadosamente entre, por um lado, a ideia ou o conceito da mente e, por outro, as imagens das coisas que imaginamos. É preciso também fazer uma cuidadosa distinção entre as ideias e as palavras pelas quais significamos as coisas. Pois muitos - seja por confundirem inteiramente essas três coisas, quer dizer, as imagens, as palavras e as ideias, seja por não as distinguirem com o devido cuidado, nem, enfim, com a devida prudência - ignoraram inteiramente essa doutrina sobre a vontade, cujo conhecimento, entretanto, é absolutamente indispensável para conduzir sabiamente tanto a indagação quanto a vida. Com efeito, aqueles que julgam que as ideias consistem nas imagens em que nós se formam pelo encontro dos corpos estão convencidos de que essas ideias das coisas das quais não podemos formar nenhuma imagem que se lhe assemelhe não são ideias, mas apenas ficções que fabricamos pelo livre arbítrio da vontade. Vêem as ideias, pois, como pinturas mudas em uma tela e, imbuídos por esse preconceito, não veem que a ideia, enquanto é ideia, envolve uma afirmação ou uma negação (SPINOZA, 2009, p.89-90).

Com isso, a escrita inventiva não teve intenção de alcançar o produto de um exímio escritor e sim, como experimento, deixar como se fossem pedaços soltos dessa imaginação que se coloca em desenvolvimento, movimento, e atrair forças aleatórias da sensibilidade de cada leitor a fim de compor uma expressão, ainda (bem? mal?) que um pouco monstruosa. Esse experimento é também o início na construção de um estilo, por isso, cambaleante, sua forma desestruturada e desestruturante são características de um sujeito em embate com as forças da vida, e representado por um diário, em folhas brancas ou buraco negro, narram-se as cidades na vastidão de acontecimentos em um certo empalidecer das relações com seus habitantes.

Não interessam as ideias falsas, e sim as deambulantes para levar o leitor ao campo da dúvida e questionar sobre equipamentos urbanos - escolas, praças,

bancos, hospitais, prisões etc. - que ocupam um território e funcionam ou não para as atividades cotidianas. Uma escrita a desprender superfícies de estranhamento instaura o convite a explorar afecções incomuns, potencializando o despertar de afetos, junto à dúvida, para colocar a mente em exercício do pensar, investigar, buscar, este desejo-vida incompreendido por Inaína, caminho também sugerido ao longo da *Ética*. Suas cartas sem uma ordem regular de quantas vezes imaginou que daria fim ao desejo de viver, leva-a aos escapes de pesadelos que não serão mais sustentados e aos caminhos de sonhos a não serem temidos. Minuciosamente, aos poucos ela consegue a afirmar alguns pontos imanentes com a pulsão da “força de perseverar no existir” anunciada na primeira epígrafe da tese, e conseqüentemente passa a destronar as máquinas do poder, do Estado, da tristeza, do controle. Magia sob controle da alegria prudente de perseverar em si ou como tantas vezes repete a voz de Chico Science: “a responsabilidade de tocar o seu pandeiro é a responsabilidade de você manter-se inteiro”.

Mulher-personagem-em-processo e iconografias urbanas, aquela tese transitou por ruas e encontrou muitas afirmações que fazem da educação uma potência para o urbanismo e arquitetura e vice-versa. A variável do afeto entre a vontade e a escolha colocam os habitantes originários de uma sociedade industrial em uma sobrevivência esquizofrênica em que urge a necessidade de reterritorializar para outras plataformas virtuais, seja a escrita, desenhos, games, ou seja, a abrir espaços de novos agenciamentos, encontros e composições que realizem rupturas como máquinas de guerra (DELEUZE; GUATTARI, p. 24, 1997). O corpo ao extremo nos eventos acadêmicos relacionados ao tema de pesquisa, preciosos encontros com as portas da pichação, percursos por superfícies e derivas da prostituição. Ambos os lados das superfícies na cidade escura, noturna, escusa, do picho, do prazer, de sedução. O afeto da mão que acaricia um e todos, espreado a tinta no tijolo. Whisky, quente no hotel Comodor, Inaína a primeira personagem a surgir, longe, sentada, blusa de cetim azul, olhos contornados de preto, unhas de índia, batom vermelho. Sua sedução é desenhada como a doçura que tempera sal e caipirinhas de Copacabana, lendo mais o mundo do que o vendo (DELEUZE e PARNET, p.196, 1998) em uma vida prostituída e sufocante por páginas que não expressam o que há de triste, com o receio de a melancolia tornar-se decadência.

A alegria em Spinoza reconhece-se através de uma pulsão ética, e pela qual o filósofo demonstra que tal afeto é compositivo e capaz de desencadear outros encontros que intensificam esse estado, conservando assim o perseverar do existir e por isso comparado a uma potência ativa. O reconhecimento de si diante dos espaços urbanos é colocado para este estudo como uma necessidade de consciência afetiva da ideia de ocupação do território e das relações que transitam nele. Dentre outras das afirmações de ocupar territórios, estão também as apresentações acadêmicas. Muitas formam estruturas a enfrentarem problemas de escala política

e Inaína ao mesmo tempo construía-se a cada aparição, das palestras aos coquetéis, das festas às boates, dos amores às bibliotecas. A subjetividade que é alarde para ser desconstruída em corpo subjéctil spinozano. O encontro com a rua e a escola se fazem pela ligação do afeto e no caminho, desertados, desorientados, seguidores de esteiras levados a infinitos cruzando olhares e acusações, tecido estriado, involução dos próprios dejetos. A máquina de guerra dos convivas deseja ser maior para estrangular aqueles que bloqueiam ações, fixam obstáculos e vomitam regras. Os convivas estão presentes para criptografar, são hackers por afetos na cidade. Criptografar e descriptografar afetos, Spinoza e hackers de afetos.

Apesar das distantes proporções de escalas, do afeto de relações urbanas colocado à experiência de uma narrativa, deve-se a isso uma escrita menos provinciana de academicismos, e na particularidade de um interesse especial pela provocação das pichações, compara-se ao que Amorim (2007, p.20) descreve sobre um singelo game<sup>2</sup> de matar moscas realizado para o site do Museu de História Natural (França): “a transformação do ato banal, corriqueiro e cotidiano de matar a mosca em uma decisão de fundo ético e polêmico. Limite do *nonsense*, desconcertante e sedutor”. Da disputa entre pichadores e grafiteiros, da pichação e a paisagem da cidade, o território é o foco de ataque, existir é ler o mundo em interação com a potência de si. Em um canto e outro da cidade há sempre o que acontecer, e se está vivo, se está atento para perceber, não importam as limitações corporais, afinal, “você não sabe o que pode um corpo”, enfatiza Deleuze em suas aulas<sup>3</sup> sobre Spinoza.

A invasão de pichações, o refúgio da libido, a passagem de um lugar ao outro, a jornada dos trabalhadores, habitantes, afins, vivos. A paisagem e as máscaras sendo recortadas como pedaços de um diálogo, com frases que desvendam egos, a lírica, a escrita, o passo torto dos convivas, a alegria perdida nos bares, poesia, o enfado, a azia. Quantos viveres fazem uma rua? Por quais acontecimentos a rua compõe-se com o vivido? Essa escrita que detecta superfícies de um corpo-cidade, revelam afetos do desejo de pertencimento e ação sobre o espaço, assim como ressalta Michel Foucault em Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967: “(...) acredito que a ansiedade da nossa época tem a ver fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo. O tempo aparece-nos como apenas uma das várias operações distributivas que são possíveis entre os elementos que estão espalhados pelo espaço.”

A personagem entediada pelos serviços e as más condições em que vive, questiona sobre as imagens que envolvem suas sensações, e portanto, é na imaginação que se deverá fragmentar e compreender o conceito de afeto. É no

2 Para acessar mais informações: <http://mouches.mnhn.fr/>, último acesso em 24/02/2019.

3 Sobre as aulas de Deleuze sobre Spinoza, realizadas na Université Paris 8, acesse: [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id\\_rubrique=6](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=6). Último acesso em 26/02/2019.

empenho de sua escrita que seu corpo recupera-se e descreve um novo dia. Das palavras e das insígnias em preto fosco, um corpo desejante volta a exercer a potência de conectar, desconectar e detectar forças inventivas com a consciência de si. O corpo e as possíveis virtualidades essa é a ligação a que a tese se debruça, a fim de demonstrar um campo relacional de forças afetivas. Porque o que você sente não é mais forte, nem mais fraco, poderia gritar a mendiga Irinês (GONÇALVES, p. 25, 2016a). O medo a nos afastar das pessoas nas ruas, da miséria, da angústia, da dor, do desconhecido. E por que continuar a inventar nesta forma?!! Ao estarem assados, de alguma forma terão de ser digeridos, por isso a tese se propôs a ler estatutos, vivenciar anarquias, afetar-se. As máquinas de personagens desprogramam jogos, testes, protótipos. A insurgência de hackers se dá por todas as partes ampliando potências de diversas intenções de mundos. As redes as mapeiam, identificam como os afetos são traçados e as paixões neles misturados. Escrita, afeto e educação como mais uma diversidade da complexificação das redes a viabilizar um menor desconforto ao movimento das massas de viver, trânsito entre camadas desconexas, novas introduções, tudo por se fazer pelo que foi feito, com potência alegre, ativa.

É, portanto, através do empenho da imaginação na invenção escrita, que se utiliza a ética spinozana e o conhecimento dos afetos como iniciativa de esforçar em Inaína a recuperação de seu corpo nas relações que a excluem. Não se sabe ao certo como capturar o afeto..., pois as paixões são muitas a serem desconstruídas. Por diversas ambiências, coordenação de formas, encaixes desencaixados no andar do trajeto de casa à escola, ao trabalho, ao bar, ao ponto de ônibus, a outro bairro, do centro às periferias e o inverso. Da cama ao acordar, trombar no caminho ao banheiro, pelos de gato espalhados pelo chão, a coberta no chão, calçar-se, uma jaqueta para enfrentar o frio, uma emoção que emerge do vapor do café. Assim como escreve o teatrólogo Antonin Artaud (1983, p.80) “Não separo meu pensamento de minha vida. Refaço em cada uma das vibrações de minha língua todos os caminhos de meu pensamento em minha carne.” Assim, a dualidade não mais resiste e sim está fundida,

A doutrina da alma, que contém algumas das mais belas formulações da filosofia de Spinoza, é, portanto, ao mesmo tempo uma doutrina das faculdades (memória, imaginação, entendimento), uma doutrina dos afetos (desejo, alegria, tristeza e seus compostos), uma doutrina do conhecimento (ouvir-dizer, razão, ciência intuitiva) e uma doutrina da salvação (contentamento <acquiescentia>, alegria, beatitude), sem que jamais se distenda o vínculo essencial com o corpo. (RAMOND, 2010, p.24)

### Pergunta ou afirmação

De modos singulares, o encontro de maior aprofundamento da tese com a personagem e com as escritas que derivam em terras ainda não habitadas aconteceu com a oficina “Mapeando o comum em São Paulo”, realizada pelo período de uma

semana no Sesc Pompéia. Naquela ocasião, atravessou-se o tempo com outros pesquisadores da pichação, de áreas de Direito e Arquitetura, e com os pichadores em um dos points da pichação de São Paulo, contato este que acabou por estender-se através das redes sociais. A comunicação com novos grupos, assim como ocorre na história de Inaína, demonstra que outras maquinações se desenvolvam pelo corpo-cidade. Os pichadores estão partindo para ação contra os criminosos naturalizados, históricos, corruptos, gananciosos, descontrolados para a seguridade de populações. E os pichadores estão armados apenas de sprays e traços na luta contra a raiva, o ódio, a covardia, a avareza. Se pichações e grafites são protestos e artes urbanas, por serem públicos, são eles responsáveis em desdobrar mundos de menos vigilância, menos punição e colaborar ao crescimento das massas de corpos-alegres?

Outros trabalhos de campo integraram o percurso da pesquisa com músicas, convívios com artistas e espaços públicos. Grafiteiros trabalhando, sol, andaimes, aulas de música, escadas, água, cerveja, cinema, rangos, tintas, hip hop, rap, break, cores, gestos, rua, parede, conversas, chão, ervas daninhas, rachaduras, texturas, cheiro, contravenção, inspiração. Procurar o como se dá um estudo da Ética, quando tornado palpável, traz uma força intuitiva de sentir os conceitos, e de abrir olhares diversos no âmbito acadêmico, afinal a sensação é uma potência. O conhecimento da proximidade entre mundos de qualidades diferentes, e com o qual se pode trocar, contaminar e ser contaminado, leva ao jogo que Inaína imagina ao sentir-se cada vez mais ativa em seu trânsito pelos lugares. Um mundo imbricado ao outro, indicam as ruas como lugar de expor o corpo para além do julgamento, e território propício para germinar personagens.

Entre as várias redes é possível despregar elos remotos para porvir dimensões ativas. Assim a personagem une a essas superfícies expressivas das pichações um olhar mais tecnológico, inevitável para notar multiplicidade, visibilidade, exatidão dos tempos contemporâneos, conforme Ítalo Calvino (1990) anuncia como propostas desse novo milênio. As denúncias afetivas da contemporaneidade, risco, adrenalina, criminalidade e sobrevivência do corpo pela consciência e sensação, urge que os afetos conservem a sensibilidade, os sentidos da imaginação e da inventividade. Contudo, é também a reterritorialização de ideias à web 2.0 o enfrentamento de uma nova complexidade.

Desterritorializar o conceito de afeto do século XVII de Spinoza e reterritorializá-lo permanece pertinente ao atual caos urbano. Nas relações entre moradores, bairros, regiões, colocar o corpo entre o que o rodeia e o ronda, potencializa a quebra do automatismo. São os afetos que demonstram um saber pelo aprendizado e formam uma consciência atualizada; a alegria é daí proveniente e leva à ação para composição com outros corpos: não há composição sem alegria. Isto implica na multiplicidade, como a parte que leva à compreensão do todo e do

todo que leva à compreensão das partes. Eis que isso também possa ser planejado para as escolas como potência às suas comunidades e o entorno que as envolvem, como uma ação ativa pois é multiplicadora.

A escola que encara a pichação desde as carteiras do Brasil-colônia insiste em deixar escapar esses rastros de ações manuais, deixando-se levar pelos mesmos dutos e indutos de autarquias para esquecer-se de questionar, assim como evitar tantos outros fluxos de pensar e de fontes de afetos alegres que se dão em outras transformações da paisagem escolar e urbana. Fala-se sobre a anestesia, enquanto se está anestesiado pelo currículo de palavras sem o desejo de mudar, sem a multiplicidade de diferir alegrias que conservam uma educação em potencial. É um processo gradativo e especulativo, como a Ética ensina através da observação do que potencializa um corpo ao sentir e reconhecer o que está fora, para além do entorno encrustado de formas e amarras. A atenção deve voltar-se ao que compõe e às forças que conectam um aumento de potência.

Apagar linhas, passar por cima de letras, riscar convidados, tomar um absintho, um conhaque, uma talagada de cachaça, lerdear-se no ócio, arretar, resetar, distribuir. Verbos precisam estar no presente<sup>4</sup>, lembranças no passado, loucuras soltas e respeito sempre. Tantas são as condições exigidas pelo afeto de alegria que escreve Spinoza. É tentador para os corações ressentidos imaginar experimentações com o próprio afeto de autora, devido a grande marca da falta que fazem a ferro e fogo quando recém-nascidos, mas seria injusto com a experiência. Em um canto e outro da cidade há sempre o que acontecer e se está vivo, se está atento para perceber, não importa quais limitações corporais vivemos. O esforço de deslocamento, para a mudança do lugar de contemplação como as ruas é um dos pontos de comum entre vidas consideradas sem ética, a prostituta e o pichador, no entanto estão eles a moverem questionamentos sobre a língua, as letras e os habitantes. Fazem pela via do afeto o revés de objetos e ensinam a notar como estão colocados a cada dia, principalmente por serem impostos e não questionados, sempre aceitos sem distinguir mudanças. Por essas e tantas, também discriminam a pichação, pedem para ser evitada por ser subversiva, mas tornou-se uma expressão, uma voz na paisagem urbana, um movimento que se esgueira da repressão e surpreende inclusive atingindo o mercado de grandes grifes<sup>5</sup> e espaços nas galerias de arte<sup>6</sup>.

Assim, articular o exercício de tese com o conhecimento e releitura da ética

---

4 Anotações sobre aula de Antropologia do Risco, ministradas pelo Prof. David Le Breton, realizada durante estágio de doutorado sanduíche na Université de Strasbourg, França, 2015.

5 Acesse: <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2017/02/pixo-em-alta-calvin-klein-lanca-parceria-com-grafiteiro-pixote.html> e <https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2016/05/atitude-e-elemento-chave-que-vai-ditar-maneira-moderna-de-criar-e-usar-roupas.html>  
Último acesso em 26/02/2019

6 Como exemplo, acesse: <http://www.criptadjan.com/#page> último acesso em 26/02/2019.



spinozana teve como proposta extravasar a potencialidade de superfícies urbanas por vínculos, redes, invenção de processos cognitivos através do corpo e afecções cotidianas, constituem um corpo vivo para emergir inventividades na educação. A maneira de agir no cotidiano ao “hackear” afetos, modifica o corpo pela cognição<sup>7</sup> e reestrutura ambiências públicas, trabalhando as diversas escalas perceptíveis de um corpo, sensação e de ação. Em interesse pelos espaços de convívio, de maneira que estes possam autogerir a manutenção destas relações conjuntas. A ocupação do território, os dados e informações públicas, o estudo da formação de redes e afetos mostram que as conexões se dão pelo pensamento e em diferentes materialidades e virtualidades, fazendo das intensidades de existência e essência distinguirem-se pela coisa afirmada e a própria afirmação.

### Referências Bibliográficas

AMORIM, A. C. *Moscas francesas em visitação pública*. Cienc. Cult, São Paulo, v. 59, n.4, p.20, 2007.

ARTAUD, A. *Posição da carne*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, v.5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico, As heterotopias*. São Paulo: n-1edições, 2013.

GONÇALVES, J. A. J. *Obra inacabada*. [São Paulo: s.n.] 2016a. Disponível em:[https://issuu.com/juljubjulianuskah/docs/obra\\_inacabada\\_ina\\_\\_na\\_julianajonso](https://issuu.com/juljubjulianuskah/docs/obra_inacabada_ina__na_julianajonso) Acesso em 11/02/2019.

---

7 “O modelo cognitivo trabalha com a hipótese de que a percepção do indivíduo dos diversos acontecimentos em sua vida influencia suas emoções e seus comportamentos, isto é, são cognições que determinam os sentimentos e comportamentos do indivíduo. Desse modo, o objetivo do terapeuta cognitivo comportamental é produzir alterações nas cognições distorcidas do paciente, com o intuito de promover mudanças emocionais e comportamentos duradouros. (...) As técnicas usadas na terapia cognitiva comportamental são: identificação e discriminação de pensamentos, sentimentos e situações por meio da realização de listas e diários; questionamentos lógico das informações, por meio de perguntas que promovam o raciocínio e a tomada de decisões pelas próprias conclusões do indivíduo; levantamento das vantagens e desvantagens do comportamento inapropriado; solução de problemas por meio da análise das consequências positivas e negativas de conflitos em diversas áreas da vida cotidiana.” (NAKATA; TENG, 2009, p. 98-99)

\_\_\_\_\_. *Inaína: hacker dos afetos*. Tese 2016b (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas – Campinas.

NAKATA, A. C. G.; TENG, C. T. Tratamento dos prejuízos cognitivos da depressão: perspectivas atuais e futuras. In.: *Depressão e cognição*. São Paulo: Editora Atheneu, 2009.

ORLANDI, L. B. L. Ética em Deleuze. *Revista Vies*. (Entrevistadora: Fernanda Bellei) [S.l.:s.n.] em 19 jan. 2009. Disponível em: <http://www.cpflcultura.com.br/wp/2009/01/19/cafe-filosofico-etica-em-deleuzeluiz-orlandi/>. Acesso em 05/02/2016.

PRADO, B. B. G. *meio do erro*. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Abi Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo. Disponível em: <http://meioerro.tumblr.com/>. Acesso em 15/02/2016.

RAMOND, C. *Vocabulário de Espinosa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção vocabulário dos filósofos)

#### **FILMOGRAFIA:**

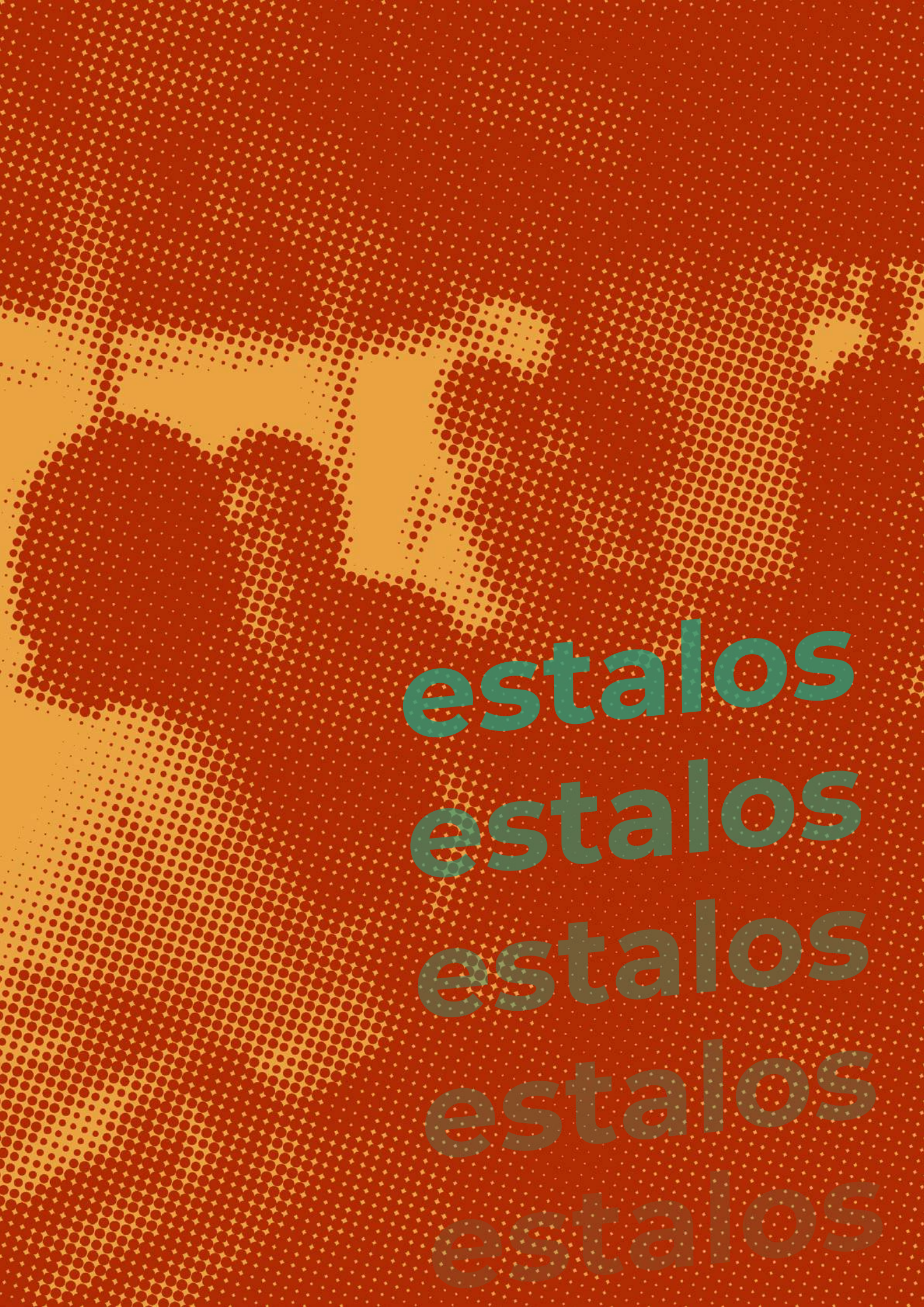
*Pixadores*. Direção: Amir Escandari. Finlândia: HelsinkiFilmi, 2014. Dvd (93 min) colorido.

#### **MÚSICA:**

SCIENCE, Chico. *Samba-makossa*. Intérprete: Chico Science e Nação Zumbi. In: CHICO SCIENCE e NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos*. Estúdio das nuvens: Rio de Janeiro, 1994. CD/LP (50'). Faixa 6.

#### **Agradecimentos**

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão de bolsas de estudo para realização do doutorado no Brasil e do estágio de doutorado sanduíche na França.



**estalos**  
**estalos**  
**estalos**  
**estalos**  
**estalos**

# CONTRADISPOSITIVOS-MAPAS

Roseane Moraes Tavares (Nani Tavares)<sup>1</sup>

Você está louca, dizem-me, um mapa é um mapa. Não estou, respondo. O mapa é a certeza de que existe o LUGAR<sup>1</sup>

Mapas são textos culturais, como afirma Jorn Seemann<sup>2</sup>. Em *Poesia Reunida*, Adélia Prado escreve que é através do mapa que a certeza do lugar se confirma. Tratam de ser “miniaturas” do espaço que o representam de uma forma “reduzida”. Significante que precede um significado. Imagem gráfica composta por signos. Realidade invertida, inventada. Compreender um mapa é ver, pelos símbolos, o espaço que ele representa. O mapa não é o território e nem o lugar, mas simulacros deste.

Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho, do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros –, é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p.8).

O contradispositivo-mapa desta pesquisa é um constructo metodológico que combina o conceito *mapa*, do grego *chartis*, com a negação do conceito *dispositivo*<sup>3</sup>, termo técnico decisivo no pensamento de Foucault, derivado da palavra latina *dispositio*, conectada, segundo Giorgio Agamben<sup>4</sup>, com a herança semântica da *oikonomia*<sup>5</sup> teológica.

---

1 PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

2 Tradições Humanistas na cartografia e a Poética dos Mapas in Qual é o espaço do lugar? 2014, pg.69.

3 Segundo Agamben, é “(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.” (2014, p.39).

4 Giorgio Agamben é um dos mais importantes filósofos da atualidade. Sua obra concentra-se nas relações entre Filosofia, Literatura, poesias e, essencialmente, política.

5 “(...) conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”

O termo grego *oikonomia*, segundo esse filósofo italiano em *O que é um dispositivo*<sup>6</sup>, significa gestão da casa (*oikos*). Essa concepção de economia divina, para tanto, surge como um entrave à tripartição de Deus – pai, filho e espírito santo – ameaçada pela resistência de seus opositores, temerosos da inserção do politeísmo e paganismo na doutrina cristã. Foi aí que os teólogos Tertuliano, Hipólito e Irineu resolveram a questão separando o Deus uno, enquanto substância implicada numa dimensão ontológica do ser, em uma tríplice aliança, a santíssima trindade, cabendo a esta última a administração de sua casa e do mundo que Ele criou. Um Deus uno que divide seu poder em três, causando uma cesura que separa a ideia de substância divina da práxis ou ação dos seres viventes. Um pai que confia ao filho enviado à terra, a gestão de seu reino e o governo da história dos homens.

O termo *oikonomia* foi assim se especializando para significar de modo particular a encarnação do Filho e a economia da redenção e da salvação (por isso, em algumas seitas gnósticas, Cristo acaba por se chamar “o homem da economia”, *ho anthrópos tés oikonomias*). Os teólogos se habituaram pouco a pouco a distinguir entre um “discurso – ou logos – da teologia” e um “logos da economia”, e a *oikonomia* torna-se assim o dispositivo mediante o qual o dogma trinitário e a ideia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã (AGAMBEM, 2014, p.34-35).

Nesse sentido, a economia também é a política do *oikos*, que na cultura ocidental não tem nenhum fundamento no ser. Traduzindo *oikonomia* para o dialeto latino como *dispositio*, chegamos ao termo *dispositivo*. Segundo o físico Fritjof Capra<sup>7</sup>, a palavra ecologia, que se ocupa do estudo da manutenção do lar terrestre, também deriva do grego *oikos* (cuidado com a casa). “O termo foi cunhado pelo biólogo alemão Ernest Haeckel (1834-1919), que o definiu como “a ciência das relações entre os organismos e o mundo externo circunvizinho.”<sup>8</sup>

Para dialogar com questões implicadas no discurso e na prática dos artistas em torno de suas inserções em seus respectivos espaços, e de que modo sua produção poética no lugar pode ser compreendida, também, num âmbito político, opero com a concepção de *contradispositivo* ou *dispositivo de profanação*, de Agamben, que o define como sendo aquilo que restitui ao uso comum, através do rito profano, o que ritualmente foi separado e dividido pela *oikonomia teológica* como ideia de um governo salvífico do mundo e dos homens.

Na raiz disso tudo, reside um desejo de felicidade da espécie humana entregue ao poder da providência divina, que captura e subjetiva esse desejo pelo fato dele estar apartado da experiência com seus corpos. Diante da insurgência de outras estruturas de poder, esse mecanismo de controle foi se refinando, ao associar os

6 O amigo & O que é um dispositivo (2014, p.33-35).

7 A visão Sistêmica da vida (2014)

8 (CAPRA, 2014, p.97)

desejos do bicho homem com o consumo desenfreado de formas de vida. E é aí que se instala a potência de um dispositivo numa sociedade disciplinar, através dos saberes, práticas, valores, e discursos orientados para domesticação de corpos dóceis que, de acordo com Foucault, “(...) assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento.”<sup>9</sup> Isso, se tratando de uma sociedade moderna, visto que na contemporaneidade, a crescente mobilidade dos processos de dessubjetivação, influenciados pela atual fase do capitalismo e emergência de um território virtual, que produz sobre os sujeitos uma identidade flutuante e espectral, defendido por Agamben como indiferente à sua verdade, acabam por não serem mais capazes de produzir nenhuma subjetivação real. E

Quanto mais os dispositivos se difundem e disseminam o seu poder em cada âmbito da vida, tanto mais o governo se encontra diante de um elemento inapreensível, que parece fugir de sua apreensão quanto mais docilmente a esta se submete. Isto não significa que ele representa em si mesmo um elemento revolucionário, nem que possa deter ou também somente ameaçar a máquina governamental (AGAMBEN, 2014, p.50-51).

E é esse lugar do inapreensível que permite uma abertura para que ações artísticas e culturais possam intervir sobre os processos de subjetivação e dessubjetivação - ainda que numa dimensão micro - no contexto dos próprios dispositivos de poder, criando linhas de fuga que se enraízam na produção de uma *poiese* capaz de restituir ao uso comum, através de ritos que atravessam os corpos como uma rede política de afetos, aquilo que foi capturado e separado pela *oikonomia* cristã.

Os contradispositivos, portanto, são operados nesta pesquisa, por um lado, como mapas que circunscrevem a autopoiese dos espaços artísticos em sua conduta de auto-organização, implicadas num contexto poético-político, e por outro, como um conceito que irá atravessar o debate para discutir os aparelhos biopolíticos e biopotentes, em seu exercício de resistência e profanação dos dispositivos de poder no interior deles mesmos. Nesse caso, seu uso se constitui de modo tanto maquínico<sup>10</sup>, como trama poética inscrita na criação de mapas, quanto conceitual, enquanto categoria que reflete um conjunto de estratégias criativas que se materializa, através de uma *poiese*, como potência política de resistência e profanação dos dispositivos de poder. Nesse sentido, a rede de espaços artísticos autopoieticos poderá ser visualizada em uma dimensão micro, como contradispositivo de autogestão de cada espaço, dada sua singularidade e diferença, quanto em uma perspectiva macro, por uma rede que liga um espaço ao outro num mesmo plano de ação fenomênica. E assim começa essa pesquisa-intervenção, com um olho no microscópio e outro no telescópio.<sup>11</sup>

9 (AGAMBEN, 2014, p. 46-47)

10 O verbo maquinar se refere a uma modalidade originária de pensar. Maquinar também é congênito a desejar, no sentido que Deleuze e Guatarri deram a essa palavra. O desejo é aquilo que agencia, conecta e implica um conjunto mais amplo, enquanto pensamento maquina e desdobra a paisagem de onde emergem eu, outro e mundo (FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN in SILVA, 2012, p. 153).

11 Referência aos escritos de Eduardo Galeano, escritor e jornalista Uruguaio.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEM, G. *O amigo & O que é um dispositivo?* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2014.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

CAPRA, F. *A visão sistêmica da vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas*. Tradução Mayra Teruya Eichenberg, Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 2014.

FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M.L. do; MARASCHIN, C. *Pesquisar na diferença em abecedário*. Porto Alegre: Sulinas, 2012.

HOLZER, W. *Mundo e lugar: ensaio de geografia fenomenológica*. In MARANDOLA JÚNIOR, E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

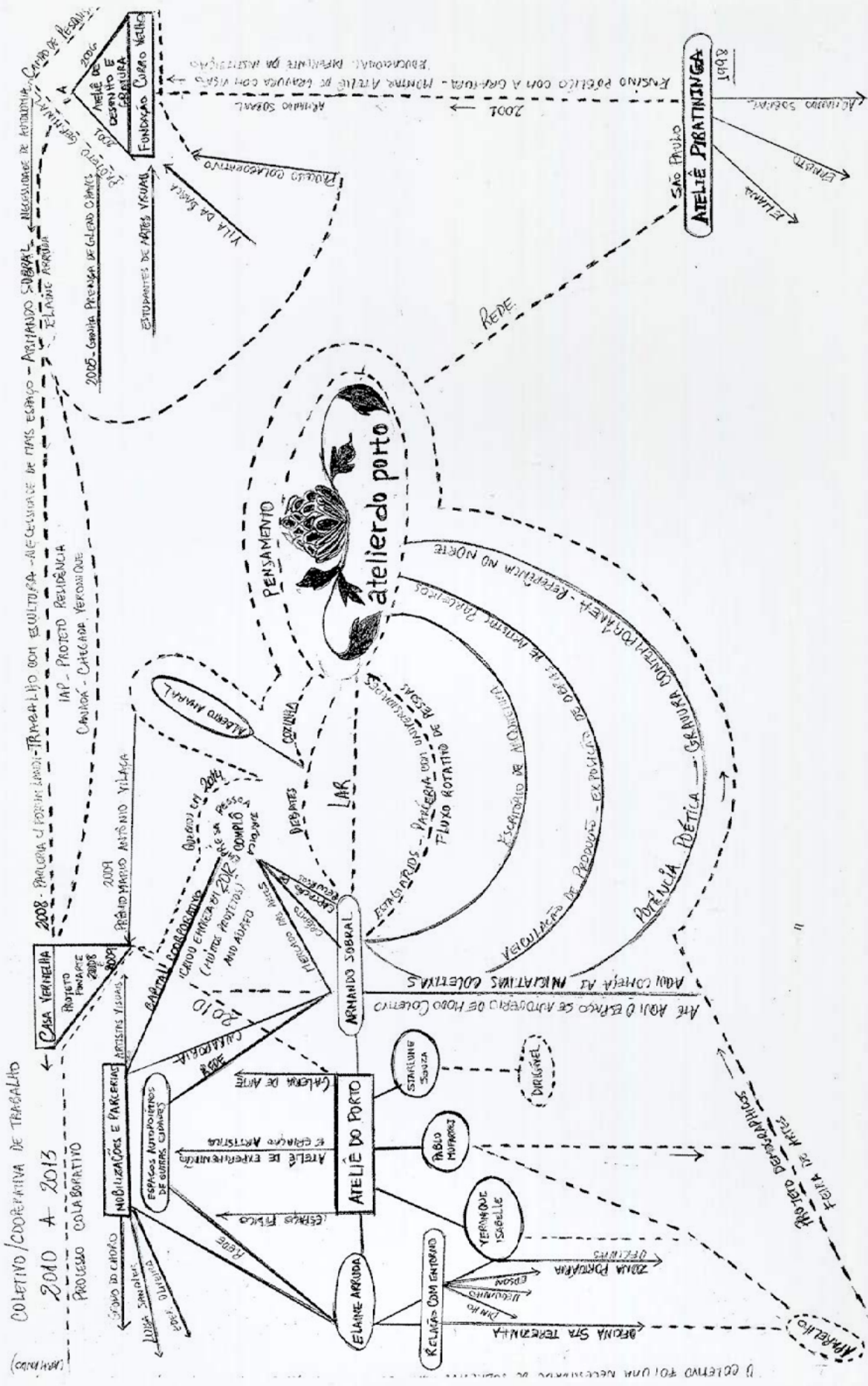
MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. *De máquina e seres vivos: autopoiese: a organização do vivo*. 3º ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

PRADO, A. *Poesia Reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. (2ª edição).

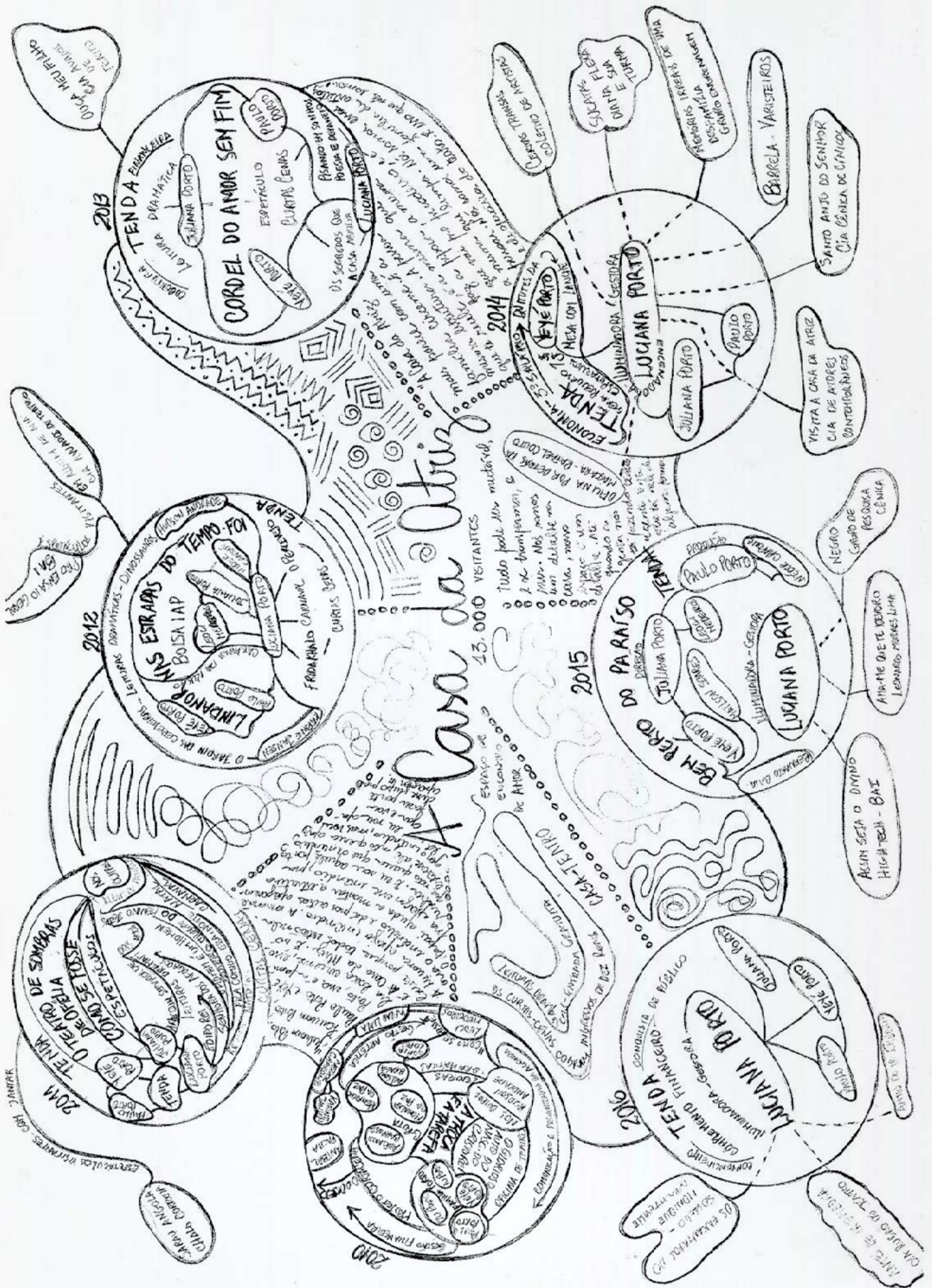
SEEMANN, J. *Tradições humanísticas na cartografia e a poética dos mapas*. In MARANDOLA JÚNIOR, E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). *Qual o espaço do lugar?: geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

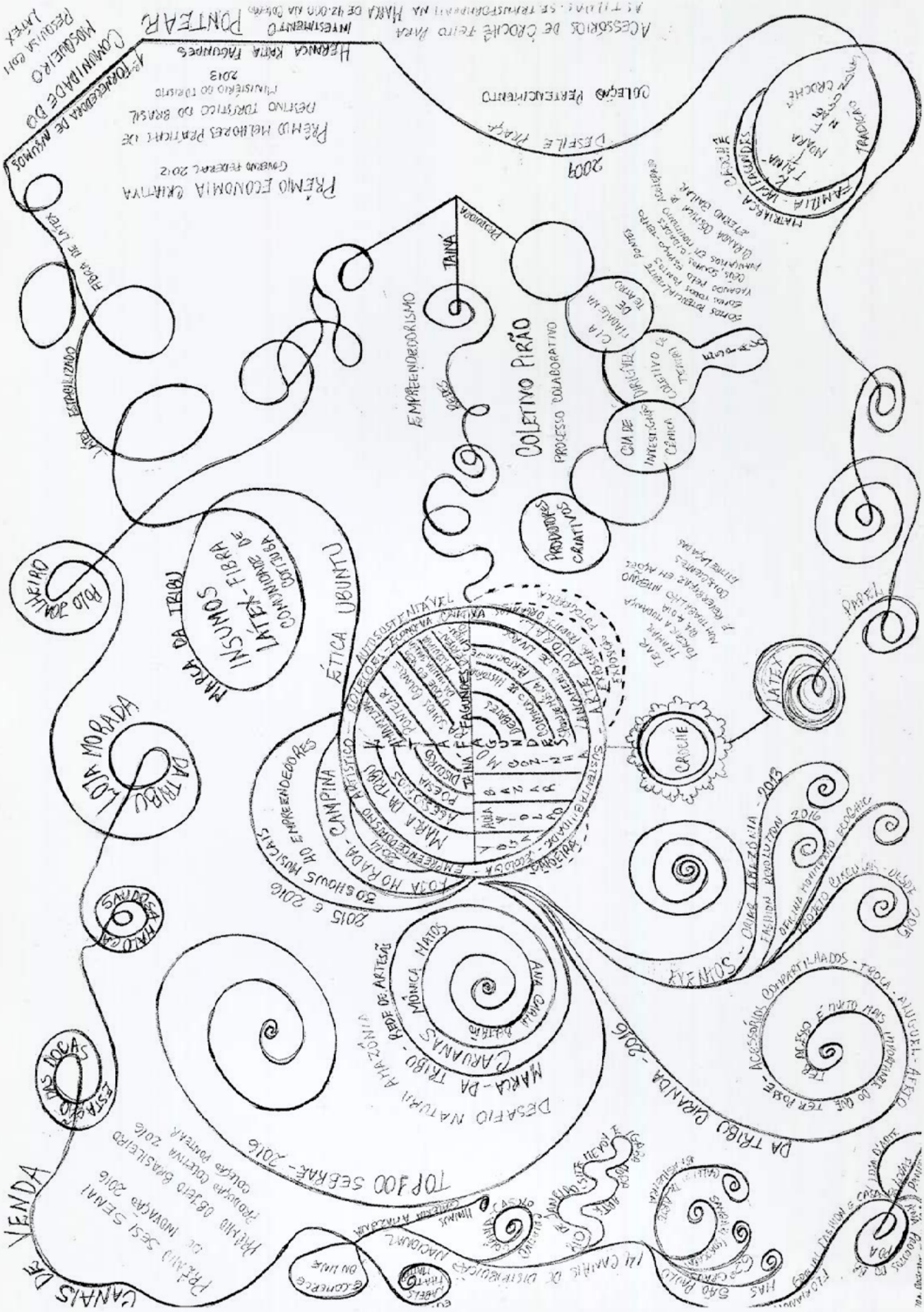


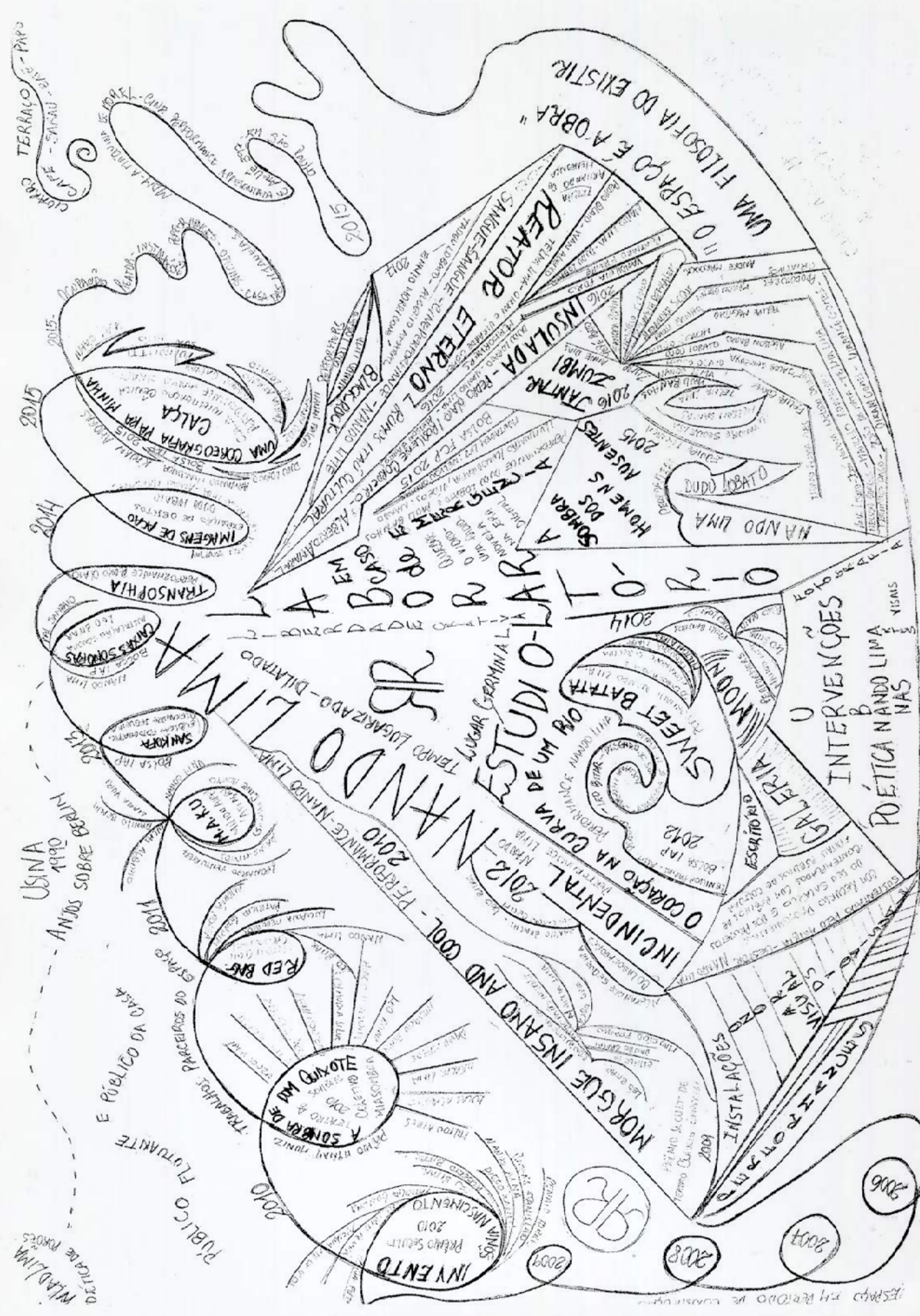
COLETTIVO/COORDENATIVA DE TRABALHO  
 2010 A 2013  
 PROCESSO COLABORATIVO

ARMANDO

















# CARTAS PARA DESATAR NÓDULOS DE MÁGOAS - V<sup>1</sup>

## pEdrA MovEntE dE RuPTuRa

luZgomeS

Belém, 27 de setembro de 2019.

Escrevi uma série de Cartas para Desatar Nódulos de Mágoas. Como museóloga que sou, resolvi musealizar o acervo das minhas emoções de travessias no museu interno da poesia. Gosto da materialidade de tudo que me cerca, porque sei contemplar a fragilidade efêmera da matéria.

Provavelmente você nem lembre mais das nossas fugazes vivências, não se preocupe e nem se ocupe com a minha existência, mas anos depois, precisava despir-me do medo de julgamentos aleatórios e traçar nas páginas do tempo de agora as dores do tempo de outrora com toda intensidade profunda que trago em mim.

Certa vez ouvi que a minha coragem de desnudar-me em palavras, é a minha fraqueza e fortaleza. Sorri, porque tive dúvidas sobre essa afirmação. Só sei que escrevo porque preciso gritar em silêncio das letras que sou uma pessoa-mulher com fraquezas e fortalezas. E é isso que me constitui na integridade dos meus fragmentos. Não escrevi cartas de amor e sim, de rancor. Dane-se a etiqueta da falsa superação, porque não ficou e nem está tudo bem entre eu e você.

Não seremos bons amigos de cumplicidade poética. Não podia mais sufocar essa dor, silenciar esse amargor. Se o passado só existe no presente, o teu preterimento, ainda se faz presente. Você entende?

---

1 Em 2018 desenvolvi uma série de textos intitulados *Cartas para Desatar Nódulos de Mágoas*. Esse trabalho é composto por cinco cartas endereçadas a um destinatário real que marcou profundamente a minha vida. A partir das sessões de psicanálise e dos sonhos repetitivos que tive nesse período, decidi despachar as dores nas encruzilhadas das linhas de papel e assim desatar os nódulos de mágoas que me aprisionavam a um passado materializado no meu inconsciente. Foram escrituras de descarrego e desapego! Essa é a quinta e última carta dessa série, na qual me oferto uma pedra movente de ruptura em processo de reconexão com a minha ancestralidade de mulher negra do Recôncavo Baiano.



Nas minhas travessias em processo reconstrutivo de mim, aprendi que posso me amar, ser amada e ofertar amor sem medo. Amor não rima com dor e nem precisa doer para ser bom. As Yabás do meu Orí me cochicharam isso numa tarde qualquer de contemplação das peixinhas coreografando uma morna das águas.

Lendo o livro de uma filha de Oxalá, que tem um sorriso constante, fala mansa e firmeza concreta; descobri que ao invés de tentar entender as causas da sua indiferença por mim, precisava escutar a minha dor e me perguntar o que a sua rejeição causou em mim. Desromantizar o amor é um processo de descolonização e libertação. Mas, viver com amor é o meu ato político, é o meu ato de proteção, a minha beleza mais bonita, o sentido real da minha vida. Você me vendeu sonhos sem ter emoções de pronta-entrega. Eu reclamei no PROCON da indignação e te dei ganho de causa na esculhambação.

As estradas de pedras felizes e infelizes que percorro, levaram-me a fazer o filme A CIDADE E O AMOR. A cada vez que assisto a película que chamo de minha, me emociono com a frase final da personagem Violeta Alcoforada, ela diz: - Noite de RUPTURA! E contempla o amanhecer do dia, mirando o rio-mar no miradouro de Santa Luzia em Lisboa.

É isso!... Numa sexta-feira de Oxalá, em que não estou no Jardim de Alá, no dia de São Cosme e São Damião, escrevo numa alameda de mangueiras, acreditando que essa carta é pedra movente de RUPTURA! Sigo com a leveza travessa dos Ibejis!

luZgomeS



# HOTEL PEPITA<sup>1</sup>

Armando Queiroz



Fig 01: Imagem sem título A da Série *Poeira de rio*. Alenquer, 2016. Coleção do autor.

Tudo, tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa. Tudo vaidade, e vento que passa.<sup>2</sup>

Lá fora o Sol estilhaça sua luz na passagem que queima nossos olhos. Expectativas de viagem. Ganhos de amor e felicidade. Belém, Belo Horizonte, Salvador. Aqui dentro tudo cala e diz. Mãos dadas, amanhecer. O ônibus, o voo, o mar profundo e transparente que nos espera. Amo Belo Horizonte, verdadeiramente. Diz-se que só se ama aquilo que se sente falta. Amo meu filho, verdadeiramente. Amo minha mulher, verdadeiramente. O Cristo em prata desfaz-se entre pedidos e bênçãos de oração no *Sagrado Coração de Paris*. Velas acesas queimam a seus pés. Prantos, prantos. A pedra-catedral é fria, soturna. Seu piso-arco-ogival gela os olhos. Nem mesmo a sonoridade do órgão aquece nossos corações. O futuro-ex-pastor holandês ainda habita sua alma, Paris? Bairro dos artistas. – *Celveja!* Que lindo linguajar escuto de um carregador da beirada do Tapajós que se aproxima. – *Celveja!* *Celveja!* Aquece meu espírito. Amo meus irmãos. A mestiçagem cabocla é bem mais

1 Hotel localizado na cidade de Alenquer no estado do Pará, Baixo Amazonas. [N.a]

2 Parágrafo referenciado na leitura do Eclesiastes. A Bíblia [ECLESIASTES, cap. 1:14].

do que o tom da pele. Aqui os homens são entroncados e as mulheres barrigudinhas sem culpa, lindas. Senti falta do barulho ensurdecedor do Pará. O silêncio pode ser aterrador. Há uma nota de insubmissão nestes urros imemoriais. Festa. Há festa. Sempre devoraremos nossos mártires-heróis-feiticeiros, o Novo Mundo, o Novo Mundo. Como é duro retornar às raízes lusitanas. Todos na bastardia enganadora de nossos pais, todos. *Trás-os-Montes*, aldeias fantasmas informes para mim. Não possuo nenhuma *Quinta* tão sonhada pelo delírio de fortuna e nobreza comum a tantos e tantos descendentes das rochas e olivais. - Na manha da jabota<sup>3</sup> manca levamos a vida, escuto dos estivadores ao meu lado. É sábado. *Cumpleanios, cumpleanios. Gracias a la vida*<sup>4</sup>, *gracias a la vida*, *gracias*. *Gracias* aquecidas sob o céu das montanhas de nuvens e precipícios tropicais. O que é Paris? E se ela viesse vestida de outra forma? Que sabedoria se pode escutar no falar das pessoas! Mais do que a circunstância da comunicação direta, objetiva, é a construção do dizer que é encantadora. Marcas do cotidiano enriquecido de poesia. Quantas vozes-pensamento numa só pessoa ou num só diálogo. Quanto tempo de elaboração e apreensão do mundo destas pessoas? Duas mulheres, três homens, visivelmente destoantes do que se pretende Europa nos acompanham no trajeto de retorno Paris-Munique. Irrequietos, alcoolizados. Cheiro de muitos dias de rua, de outros lugares. O mesmo cheiro de corpo dos hospitais e pronto-socorros. Falares assertivos, quase alucinantes. Certamente eles serão parados em alguma barreira-muro. Foram. Foram detidos. Turcos? Curdos? Ciganos? Forasteiros do mundo. Papéis e não-papéis e policiais à paisana, sérios e resolutos, quase gentis. Há algo de muito errado. Perdidos na grande Babilônia. Nice e Munique, Brasil. Brasil e governo ilegítimo. Somos construtores cruéis de barreira-muro. - *Qual é seu barco? - É o Leon, depois nós conversa!* É o diálogo da mesa ao lado com a pessoa que passa e para um minutinho e vai. Um copo de cerveja dado numa mão e na outra, mão-braço-ombro, litros de rios num balde de plástico equilibrante. O bar Gama da gata. Imensidão do partir. *O Quarto Andar* se expandido. *O Rebotalho* revisitado de outra forma. O mestrado acontecendo neste exato momento, em todas estas viagens-experiências do estar. Alenquer e troca. Sempre sonhei com isso. Sábado fecha as portas para o trabalho, beirada de Santarém. Coisas para navegar. Coisas para a lida da terra. Extensores de sucção dependurados entre cordas de nylon, candeeiros de manga comprida e tabaco. Coisas para mineradores? O revirar da terra e leito de rio. Meio-dia. Tudo se fecha. O barulho tão reconhecível das postas metálicas a baixar no calor de Belém. *Vrum!* Lembro-me do meu avô português e seus olhos muito azuis. A Europa possui olhos de azul abissal, impactantes. Descanso-cerveja para os trabalhadores dos portos. O capacete de moto é elmo medieval. Cada loja do comércio, uma defesa castelo-capital. Castelos foram feitos para desmoronar. Boatos de término da Bolsa Família convulsionam fortemente o país muito mais do que Black Blocs apedrejantes. Um poder incomensurável da população. Desestabilizador. - *A morte não te procura, mas te acha!* Ouço ao meu lado.

3 Jabota, designação usual na Amazônia para a fêmea do Jabuti. [N.a.]

4 "Gracias a la vida" (1966), canção da compositora, cantora, artista plástica e ceramista chilena Violeta Parra, interpretada belamente também pela cantora argentina Mercedes Sosa, La Negra. [N.a.]

Um poder incomensurável da população. Quantas Bastilhas ainda terão que cair? Girondinos, Jacobinos e Farizeus, digladiam-se no Congresso Nacional.



Figura 02: Imagem sem título B da Série *Poeira de rio*. Alenquer, 2016. Fonte: Coleção do autor.

Quem caminha perde a cabeça. Perde o prumo do reconhecível. Perder-se. Perder-se. Um mundo de ponta-cabeça. Homens perdem a cabeça, mulheres perdem a cabeça, padres perdem a cabeça, bispos perdem a cabeça. Mulheres de padre viram Mula-sem-cabeça. Cortem as cabeças! Cortem as cabeças! A corda sempre arrebenta para o lado mais fraco. Cortem as cabeças! O interdito. Alguém passa lá fora, os cães ladram. Os homens ladram. Um passo em falso e a desgraça da mulher. Um bispo sem cabeça. Homens perdem a cabeça por terras, por riqueza, por amor. Perder a cabeça por amor. Cruz, espada e desejo classificatório racional. Homens não viram Mula-sem-cabeça, mas pedem a cabeça. A desgraça da mulher. A corda sempre arrebentará do lado mais fraco. Devemos saber o que é Ajuri. O paço em falso, a cobiça, o dinheiro, a terra. O domínio do mundo. Um mundo de ponta cabeça. O Silêncio do Matá<sup>5</sup>. Desejo carnal proibido. A solidão do Inferno Verde, a amplidão das águas. Um mundo de ponta-cabeça. Mulheres de padre viram Mula-sem-cabeça. Não haverá escolha possível. Frexal. Quantos perderam a cabeça? Quantos se perderam no mato e se encontraram? Delírios e febre noturna. Um passo em falso. Rezas e benzedadeiras não tirarão do corpo a paixão da alma. A desgraça da mulher. A desgraça do homem. A paixão da mulher, a paixão do homem. A carne, a paixão. O interdito. Sempre o passo em falso e a desgraça da mulher. Um mundo de ponta-cabeça. Homens perdem a cabeça, mulheres perdem a cabeça, padres perdem a cabeça, bispos perdem a cabeça.

Gente de trecho. Somos gente de trecho. Um sistema circulatório de rios, margens e tempo-gente. *De uma Mulher vestida de Sol*<sup>6</sup>, fala a TV enganchada no

5 O Silêncio do Matá e Flexal (ou Frexal), são comunidades quilombolas do município de Óbidos – PA.

6 A Bíblia [Apocalipse, 12:1]

trapiche. Madrugada. Os carapanãs<sup>7</sup> ainda não deram trégua. Do hotel para a lancha me acompanha um pastor também hospedado. Para trás deixamos o que acreditamos ser sementes. Sementes das sementes. Trazemos realmente nas mãos sementes germinantes? Como plantar em solo já cultivado, revolvido pacientemente pelo suor das eras? Respeito profundo pela experiência dos daqui. A sedução do capital é tremenda! Esmagadora em suas bordas. Uma moça de traços indígenas serve as mesas do bar. Tem o corpo jovem e velha a alma. Seu semblante é grave, duro, mesmo quando sorri. Quanta dor carrega? O porto e caminhões empoeirados transportam gado e sofrimento. Lágrima de touro-gente abatido. O animal pressente sua hora, sabe que vai morrer. O crânio atingido e os estertores do nada sentir. As fazendas passam ao largo do rio. Garra da Gata. Comprei nossa segunda aliança das mãos de um africano na Magalhães Barata<sup>8</sup>, aço. Aço. Aço resistente. Aço não-grilhões. Arco-Íris também pode ser aliança e não grilhões. Ficaré somente para a lembrança o Hotel Pepita, a gentileza de seus donos e a bicicleta emprestada? Meus colegas professores de tantas localidades que ainda quero conhecer? Sabemos que não. Virão as selas para montar búfalo, as coberturas de palha das casas. Os peixes. As danças. Os alunos. O úmido da existência cada vez mais entranhada no que quero da vida compartilhada com todos. A *tuíra*<sup>9</sup> de rio que nunca saiu do cheiro do meu corpo. Corpo-corrente que impulsiona e não aprisiona, desfaz-se. Cuias que cruzam destinos. Dignidade de Pacoval<sup>10</sup>.



Figura 03: Imagem sem título C da Série *Poeira de rio*. Alenquer, 2016. Fonte: Coleção do autor.

7 Carapanã, designação comum na Amazônia para pernilongo. [N.a]

8 “Magalhães Barata”, uma das avenidas principais da cidade de Belém do Pará, Avenida Magalhães Barata. Logradouro que homenageia o Governador Magalhães Barata (Belém, 02 de junho de 1888 - 29 de maio de 1959). Polêmico político paraense que guarda, localmente, semelhanças com o que representa Getúlio Vargas para o imaginário brasileiro. [N.a]

9 Tuíra, camada de sedimentos de rios barrentos que permanece sobre a pele, por muito tempo, em quem possui o hábito de banhar-se nestas águas. [N.a]

10 Pacoval é outra comunidade originária de quilombo situada no município Santarém (Pará), Mesorregião do Baixo Amazonas. [N.a]

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

**incidentes**

# ESTALOS, INCIDENTES, ACONTECIMENTOS...

Claudia Leão  
Maria dos Remédios de Brito



Figura 1 - Na Boca do Igarapé do Perequiataquara, Ilha Combú, assoalho do Bar do Boá, aula com banhos de rio. 2018.

## 1. Escrita Incidental

Não entraremos aqui na querela da tradição sobre a arte que vem dos antigos, como Platão, porém é possível observar, por meio da história, das ideias uma certa tendência em considerar a arte como um campo sem prestígio, um saber de menor valor, um conhecimento que não eleva o campo social. Tal perspectiva se torna cada vez mais forte com o advento da modernidade, composta por uma matriz de pensamento racionalista, objetivista e cientificista. Um dos grandes pensadores da modernidade, Francis Bacon, coloca em sua obra monumental, *O novo organom*, que arte não se converte em saber que possa oferecer ao homem e a sociedade progresso. Bacon, na mesma obra, faz uma espécie de elogio ao conhecimento científico, elaborando uma esquemática para o seu procedimento.



Na mesma esteira racionalista, podemos observar o pensamento de Descartes, no *Discurso do Método*, no qual mostra o caminho para se orientar no pensamento que possa conduzir a um saber indubitável. Assim, é possível notar que na história do pensamento a arte é vista sem dignidade e importância, portanto, não há uma preocupação em pontuar certos cuidados com a especificidade do seu saber. Se colocarmos isso mais próximo, observamos no interior das academias que os manuais de pesquisa estão recheados de como se deve produzir conhecimento, seus meios, seus procedimentos, suas técnicas, suas abordagens. Contudo, em tais manuais de pesquisa a arte não é pontuada, não há crédito para esse saber.

Zamboni (1999) chega a afirmar que não há sentido de se falar sobre pesquisa em arte. Ora, essa pesquisa, configurada de forma experimental, defende que o ensino em arte e a pesquisa em arte produz um saber próprio, que não tem e não deseja ser comparada e ou aproximada com um conhecimento objetivista.

A Arte tem seus próprios procedimentos. Se a ciência produz proposições, queremos pontuar que a arte cria blocos de perceptos e afectos, blocos de sensações, abrindo a vida a novas vibrações. Sua lógica procede por meio de outras vibrações que passam pelo corpo, pela vida, pelos sentidos, pelas sensações, pelas materialidades experimentais. Tal experimentação não tem de nenhuma forma ligação com a repetição do dado e ou do fenômeno. Sua experimentação é com os movimentos, com as aberturas, os encontros vitais que atravessam o corpo daquele que está imerso a tal fazer, pensar, saber, sentir. Não se trata de buscar soluções, respostas, conclusões, metas futuristas, mas passa por uma espécie de coleta vital, extrair da vida, do mundo sensações e criar mundos possíveis. Seu ensino seria possível? O que se passa neste ensino? Partimos da ideia que há um ensinar e um aprender em arte. Como na pesquisa, ensinar em arte requer atravessar uma lógica do sentido, sendo que tal sentido não está aí, porque não há o sentido, mas sentidos que podem atravessar pontos notáveis dos corpos singulares. Portanto, existe um aprendizado no campo das artes que passa por um corpo imerso na percepção do sensível.

O educar em arte pode partilhar técnicas, meios, procedimentos em aberturas, perspectivando que aqueles que estão no encontro com tal ensino são também livres para forjarem seus pontos de composição notável com este saber. Porém, é interessante destacar que o ensino passa muito mais por um não saber. Dessa forma, o conhecimento em arte se multiplica em suas variações, pois há, no ensinar, uma lógica paradoxal e acontecimental. O ensino-pesquisa-ensino em arte tem como objetivo traçar um mapa experimental de um processo pedagógico que se passou pela disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará. Tal processo foi constituído de modo aberto para que em que incidentes ocorressem atravessando no sentido de mover para onde for necessário, e a sua construção

para este artigo está dividida em três blocos que apresentaremos: 1) Cadernos de Incidentes; 2) Exercícios teóricos; 3) Incidentes, deslocamento e métodos de pesquisa em arte.

## 2 - Cadernos de Incidentes

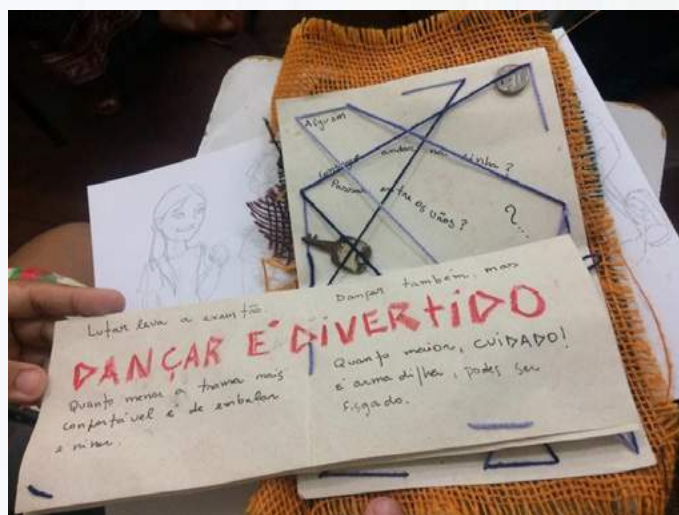


Figura 2 - Caderno de Incidentes de Marina Trindade, turma 2017.

O exercício cadernos de Incidentes, em princípio, foi baseado em uma prática de escrita desprendida vivida com Ryuta Imafuku, um antropólogo japonês que, em 2003, esteve em viagem entre a Salvador/BA, São Paulo/SP e Belém/PA. Os incidentes do professor Ryuta, tinham como referência o livro Incidentes de Roland Barthes e a cada aula partilhava seus acontecimentos da sua viagem. Sua escrita incidental, foi feita em pequenos trechos, escrituras como se fosse breves recados para lembrar de acontecimentos quase recentes, assim como Barthes sobre o Marrocos. Lembramos também de O Livro Dos Abraços, de Eduardo Galeano, em que pequenos lampejos amorosos e doloridos escarnados em memórias foram inspiração para as nossas aulas-montagens. A partir dessas referências, sugeríamos aos alunos a necessidade de pensar seu projeto-dissertação em um jogo de guardar seus incidentes, desde o início do curso-disciplina. Os incidentes estão na escrita, na fala, em desenhos, rabiscos desencontrados/encontrados, cartas a serem escritas ou reescritas, recados próprios e impróprios; rascunhos, costuras, bordados, e ou outros modos de inscrições.

Na tentativa de pensar que o fazer artístico é acontecimento, estalos, ao colocar-se em aventuras... e perder-se diante do imprevisto e estar para o imprevisto. Sentir e perceber as pequenas coisas, minúcias, algumas desimportâncias, como as que Manoel de Barros chamou dizendo que miudezas muitas vezes estão para serem sentidas diante de processos de é aquilo que atravessa o corpo do pesquisador

em arte e o coloca em espanto, pois a teoria não vem antes, mas o fazer criador do artista é percorrido junto com seu fazer, experimentar, sendo possível afirmar que só se cria, criando no processo. Não é qualquer coisa que constitui o incidente, mas sendo aquilo da ordem de um encontro que desloca o corpo, a imaginação para fora do imediato.

O caderno pode ter diversas naturezas de suporte e inscrições para “coletar” objetos, memórias, paisagens, signos, para que a/o pesquisadora/pesquisador estejam em vigília, atentas/atentos com a pesquisa em arte e consigo mesmo.



Figura 3 - Cadernos de Incidentes, “Casa Corpo” de Vandiléia Foro. Turma 2019.

Como dispositivo de criação, de digressão, de exercício da escrita inventiva, dando abertura para que a/o pesquisadora/pesquisador sinta seu corpo na pesquisa, gerando e dando vida ao seu processo de criação, o caderno de incidentes é uma maneira de criar uma intensidade inaudita em que a pesquisa vai sendo incorporada no decorrer dessa travessia incidental. Essa seria uma espécie de estranha ecologia, traçar linhas, perfurar espaços mentais, criar formas, materiais, desenhar seus mapas, suas composições nessa obstinação com desconhecido, pois se pesquisa aquilo que não se sabe; é aí que reside o valor dos saberes.

### 3 - Exercícios teóricos, relatos, escritas e leituras

Não se ensina sem teoria, sem poesia e, como diz Paulo Freire, sem boniteza. Não se produz conhecimento no vazio, mas algumas vezes precisamos do vazio, para encher, assim como nosso pulmão que enche de ar, inspirado para depois expirar. Os exercícios teóricos em seu componente transversal vinham como alimento para forjar a lógica do sentido, despertar a alma e o corpo. Em forma ziguezagueante com os mais diversos elementos, textos acadêmicos, poesias, conto, encontros de vivências entre comidas, memórias e afetos pululavam experiências... pois não se produz conhecimento em arte isolado, embora possa tomar essa forma no plano das materialidades dos objetos e ou dos textos acadêmicos.

Nesses exercícios, como agenciamentos de enunciação, um coletivo passa, vozes múltiplas atravessam a pesquisa em arte e o ensino em arte, como possibilidade de adentrar em outros seres. Os textos selecionados foram de diversas naturezas e gêneros que também tencionavam relações entre ética, filosofia, produção de conhecimentos, arte, sistema da arte, sobre estruturas enrijecidas e violentas como racismo epistêmico. Escritos e lidos entre nós com intuito criar espaços para respiros, para trânsitos, inscrições e escutas, mas também fomentar abalos no pensamento e na couraça corporal colonizada por uma razão instrumental.

Textos criados por elas e eles e utilizados em leituras coletivas em voz alta para escutarem suas próprias vozes, pensando como exercício de voltar a si em processos de assujeitamento, como bell hooks pontua sobre a importância da fala para as mulheres negras, no processo de transição corpo/objeto para corpo/sujeita, a voz, “ergue a voz”, (título de um de seus livros). Então, esse exercício foi para ela um ritual de iniciação, constituído suas coragens e compromissos, ele nos ensina a pensar que fazer essa transição entre silêncio e fala como “*gesto de desafio que cura que possibilita uma vida nova, e um novo crescimento. Esse ato de fala de “erguer a voz” não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta.*” (HOOKS, p. 38 e 39, 2019).



Figura 4 - Encontro com Nani Tavares, turma 2018.

Para partilhar a experiência do que é fazer pesquisa em arte, sua escrita, seus sujeitos e objetos, um corpo constituído em que o/a artista fala para nós, como as turmas 2018 e 2019, foram recebidos/as a artista, professora e pesquisadora, Nani Tavares e o pesquisador Armando Queiroz, que dialogaram com a turma de 2018. Na turma do mestrado de 2019, contamos com a participação da poeta e professora Luzia Gomes, da perform@triz, pedagoga, indígena, umbandista pesquisadora interindependente de corpo e performance na Amazônia paraense, Rosilene Cordeiro e do artista, professor e egresso do curso de Licenciatura em Artes Visuais, Breno Filo.

A presença desses artistas não foi para mostrar modelos de criação-pesquisa, mas compreender que a pesquisa em artes precisa ser escutada pelos seus pares. Assim, os alunos, ao experimentarem essas escutas, poderiam voltar para os seus processos compreendendo que uma pesquisa em artes não se conclui, mas se problematiza, cavando aberturas, fendas na tentativa de produzir/criar suas próprias composições.

#### 4 - Incidentes, poéticas, deslocamentos como método de pesquisa

“Ao reivindicarmos para arte um estatuto que lhe permita organizar e gerir sua epistemologia de acordo com suas particularidades no colocamos em uma frágil e preocupante posição. Caminhando assim pelas laterais do conhecimento produzido e quem anda muito pelo acostamento, pode com grande facilidade ser atropelado” (PAULINO, 2011, p.13).

Essa afirmação da artista paulista Rosana Paulino redefine. a partir do posicionamento da artista, sobre o que constitui a pesquisa em arte, pois arte não é ciência e, deste modo, não irá constituir método/modo de fazer baseados em aplicabilidades pragmáticas, como nas ciências. Portanto, sua elaboração não está efetivamente dada. Será constituída como um corpo vivo, movente, que no transcorrer dos processos os movimentos podem ser reelaborados.

**Para o projeto de Pesquisa:** foram utilizadas diferentes matérias para a sua composição, tendo como plano disparador: **Imagem força da pesquisa; plano de forças da pesquisa:** saber e não saber, **plano de composição:** objetivos e problema. Nesse arranjo processual, elas e eles mergulharam em diversas maquinações inventivas, como: os cadernos de incidentes, mapas de escritas, cartas, vídeo-arte, imagem-desenho, criação de objetos, performance, dança, canto, vídeos... O exercício proliferou ensaios “poéticos” diversos para pensar, elaborar, na tentativa de (re)fazer o projeto de pesquisa em sua continuidade. Trata-se da construção de uma paixão ou um pensamento apaixonado e comprometido sobre a função no campo da arte.

Assim, as atividades realizadas ao longo do processo da disciplina envolveram a montagem, remontagem, desmontagem no corpo/suporte do projeto, desde a sua territorialidade e a desterritorialidade do mesmo, modo de fazer, seus objetos e sujeitos em processos alterados e as suas possíveis inconclusões, desvios.

Para efetivar essa experiência, partimos para fora da sala de aula fechada com uma iluminação dormente, refrigerada e seguimos em direção ao horizonte de água e calor que nos rodeia. E fomos para atravessar e chegar à “boca” do Igarapé do Perequitacoara, no furo da Paciência, no bar do Boá. Descer do barco, subir nas pontes, e pisar descalços no grande assoalho de madeira suspenso sobre a água, superfície movente, mole em fluxos contínuos... Para lá levamos frutas, café, bolo, livros, cadernos, câmeras, lápis, papel e os acontecimentos, os incidentes, os estalos... deitadas/os, comemos, pintamos, lemos, rimos (e muito), pois era uma alegria estar ali. Atravessar o rio Guamá era o grande acontecimento e ver a diferença que era estar ali, junto com a pele das águas... é inenarrável. O banho de rio foi outro acontecimento. De bubuia, mergulhando, nadando, em performance contínuas, acontecimentos incorporado encorpado. Ali era possível sentir que a pesquisa poderia ser mais leve, que ela é um acontecimento deslocado no fluxo entre ações. Uma das poucas certezas, era saber que ter vivido essa experiência em passeios por águas, furos e mergulhos no rio, influenciaria ou de alguma maneira o trabalho de cada um/uma delas e deles.



Figura 5 - Cadernos de incidentes, Ilha Combú, assoalho do Bar do Boá, aula com banhos de rio. 2018.



Figura 6 - Caderno de Incidentes de Marise Maués, furo da Paciência, Ilha do Combu, turma 2018.

Por fim, pensar que a prática de ensino em arte, o ensino da arte, da pesquisa em arte, em um Programa de Pós-Graduação em Artes, da região Norte, em uma Universidade Pública da Amazônia Paraense, exigiu de nós, professoras ministrantes a “prática da liberdade” freiriana no intuito de estimular a autonomia e entender os lugares e contextos, cada uma das especificidades que os projetos em Artes Visuais, Teatro, Dança e Música, possuem. Exigiu de nós não respostas, mas estimular o que também Paulo Freire chamou de Pedagogia da Curiosidade que possivelmente gerará epistemologias, ou teorias da curiosidade, com a criticidade e a inquietação, pois as respostas serão de cada um/uma e não nossas. A experiência do erro e das incertezas que fazem parte do processo constituem os trabalhos para exercícios da saída das feituas formalistas e academicistas, também como possibilidade de escritas próprias.

É urgente pensar a pesquisa em Artes, no Ensino das Artes por suas próprias composições, podendo assumir, sem medo, que o seu saber é transversal, não é uma mera técnica de arranjos. As Artes têm suas especificidades, lidar com a criação dos possíveis, dos blocos de sensações, para isso, sendo necessário criar seus próprios meios modos/métodos de fazer. A experiência, ainda em processo, é uma forma de inspirar a pesquisadora e o pesquisador em Artes a ousar no seu fazer, tomando o processo de experimentação como um desfundamento. Não se trata aqui dizer o como se ensina ou como se produz pesquisa em Artes, antes, partilhar um processo, cambiante, incerto e nesse mover deixar brotar o por vir com boniteza, ética e amor.

### Referências Bibliográficas

BACON, F. *Novum Organum*. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1973.

BARTHES, R. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

DESCARTES, R. *Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. 2. ed. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à Prática Educativa*. 21a. Edição. – São Paulo: Ed Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

GALEANO, E. *O livro dos Abraços*. Tradução: Eric Nepunuceno. Porto Alegre – L&PM, 2018.

hooks, b. *Ensinando a Transgredir. Educação Como Prática da Liberdade*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2. Ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes. 2017.

\_\_\_\_\_. *Erguer a Voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução Catia Bocaiúva Maringolo. São Paulo : Elefante, 2019.

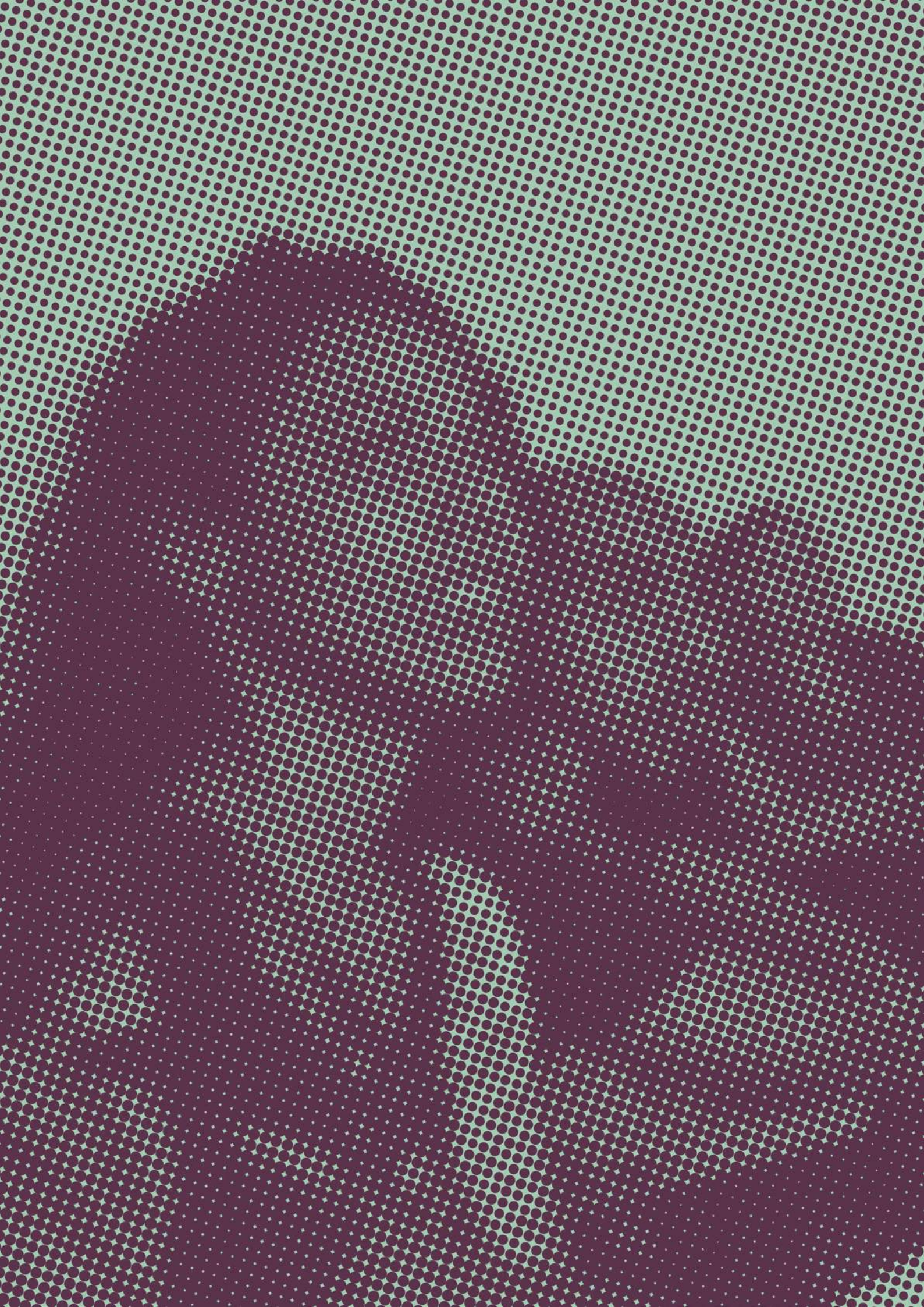
IMAFUKU, R. *Aulas e exercícios incidentais*. Programa de Comunicação e Semiótica-PUC/SP. 2003.

KILOMBA, G. *Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano*; Tradução Jess Oliveira. – 1. Ed. Rio de Janeiro : Cobogó, 2019.

PAULINO, R. *Imagens de Sombras* – São Paulo, 2011 (Tese de Doutorado/ECA/USP)

ZAMBONI, S. A. *Pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.





# DOS MOLDES AOS DESMOLDES: OS INCIDENTES EPISTEMOLÓGICOS COMO ORGANIZAÇÃO EM UMA PESQUISA

Sandro Pereira de Almeida

As normas padrões e lineares nas pesquisas acadêmicas refletem uma possível dúvida: como são conduzidas? E para onde estão caminhando?

Hissa (2011), questionava a ineficácia da pesquisa acadêmica voltada somente para fins de arquivamentos, proporcionando somente um ego hierárquico em forma de títulos, prevalecendo o reconhecimento pessoal e menosprezando sua inserção com a sociedade. A mudança desse segmento pré-estabelecido nas pesquisas acadêmicas pode favorecer a livre liberdade de pensar e seguir caminhos diferentes na mesma, estreitando-a e também ampliando o campo de conhecimento nas mais variadas e inusitadas formas cotidianas de pensar o fenômeno.

A relação entre os incidentes, começar uma pesquisa de forma não linear, que pode começar com uma simples análise cotidiana, ou uma visão rotineira em um determinado lugar, talvez possa ser uma forma natural de conseguir dados para ação na pesquisa, ou até mesmo refletir sobre a importância da mesma, e sua relação com a sociedade. Novas formas de conseguir dados não se desprende da forma tradicional na pesquisa, entretanto, ela se atualiza como um *upgrade* na contemporaneidade. Nesse contexto Deleuze e Guattari (1995) enfatizam que

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...' Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

Nessa concepção é possível notar a relação entre produzir de forma reflexiva através de conexões entre pensamentos mútuos, diálogos, experiências e as mais variadas formas de relação humana em busca de um aprofundamento com a pesquisa.

### Incidente I: direcionar a pesquisa com as experiências adquiridas

Em busca de contexto e conteúdo para prosseguir com minha pesquisa, tais dificuldades foram rompidas quando pratiquei de forma não linear a busca de conhecimento para meu objeto, meu primeiro incidente seria convergir o conhecimento e o fazer artístico através de criações e experimentações com vídeos animações em *stop motion* com a tecnologia *mobile* em sala de aula com alunos da escola pública, Meu objetivo seria atualizar métodos alternativos em inseri-los através de práticas artísticas, conteúdos inerentes ao curriculum na disciplina de artes nas escolas, através das mídias digitais acessíveis presente com os alunos.

Com experiências adquiridas no Programa de Formação de Professores, consegui coletar informações, vivências, e singularidades acerca da tecnologia com a educação, contextualizado e praticando a pesquisa ainda em desenvolvimento, tendo total liberdade na produção da escrita para a pesquisa, munido de uma organização através de blocos, ou seja: os blocos de incidentes.



Figura 1. Criação de stop motion, Programa de Formação de Professores (PARFOR), 2020.  
Fonte: acervo próprio.

### Incidente II: da prática à escrita e a metodologia

Meu segundo incidente seria como escrever o que eu praticava, pois, a liberdade de conseguir dados não desvincula métodos de escritas acadêmicas tradicionais, pensando nisso comecei a produzir a escrita em cadernos de forma fragmentada, sem início e nem fim, escrevendo um meio rotineiro e a liberdade do livre pensamento, Hissa (2011) define essa relação como o amor a pratica de liberdade, que para forma padrão na pesquisa se encaixa como uma ausência de foco.

Desenvolver metodologias de ensino no campo das artes através das novas

tecnologias nos tempos atuais sempre é visto como uma forma desafiadora para os educadores principalmente na rede pública de ensino, o tempo e o quadro que a disciplina de artes dispõe é desfavorável nas escolas públicas. Tendo em vista esse descaso, a agilidade do educador em ter um domínio no método aplicado junto com técnicas desenvolvidas acerca da tecnologia, podem proporcionar eficácia e qualidade no ensino, embora a juventude esteja engajada e inserida no mundo moderno através da cultura digital, é possível notar a proporção grandiosa que interliga a tecnologia junto com a criação artística tanto para fins avaliativos quanto para significâncias ao longo da vida.

A cultura de uma determinada região passa a ser vista e apresentada como uma narrativa com interface dinâmica e atualizada, explorando o senso crítico e criativo do aluno. A dinâmica foi realizada através do Plano Nacional de Formação de Professores (PARFOR), no período de janeiro de 2020 no campus de Alenquer, no qual o objetivo de proporcionar através da criação de *stop motion*, um diálogo contemporâneo entre a cultura local regional e o contexto histórico do percurso da arte através de um vídeo apresentação como forma avaliativa de obter resultados acerca do envolvimento entre a poética visual e a crítica conceitual de grupos de alunos na disciplina de laboratório de animação do curso de Artes Visuais.

Através de pesquisas realizadas pode-se concluir que as mídias digitais têm seus méritos e também deméritos na educação básica, mas cabe a cada um a forma correta de sua inserção como meio didático no ensino da arte, tanto os responsáveis dos alunos quanto o próprio professor podem fazer parte de ciclo conceitual.

As dinâmicas entre o fazer artístico em artes visuais proporcionam esse dialogo diretamente entre o aluno, um aparelho celular e seu conceito através de sua criação. Nota-se que a mídia na educação se bem utilizada pode trazer grandes resultados, e até ajudar na formação de um indivíduo, pois com uma grande e abrangente interface simples de aplicativos, observamos aplicações relacionadas tanto para a educação inclusiva quanto para mero fins recreativos.

Pode ser um tanto significativo a absorção de conteúdos na escola com uso de recursos que estão no dia a dia da maioria dos estudantes, embora é notório a observação do uso de aparelho celular com quase todos os alunos em variadas faixas etárias de idade. Por fim, entende-se que investir em uma modernização no ensino das artes passa a ser um fator importante em uma era de indivíduos que cultivam o mundo online e tecnológico como uma forma de passar o tempo e também de buscar novos conhecimentos.

## Referências bibliográficas

ARANTES, P. *Arte e mídia: Perspectivas da estética digital*. São Paulo: SENAC, 2005.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HISSA, C. E. V. Apresentação. In: HISSA, C. E. V. (Org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.



# O CICLO DO PORVIR - METODOLOGIAS PARA SE PARIR A DISSERTAÇÃO

Marluce Araujo

Às quartas-feiras eram assim, me vi gestando minhas ideias através de atravessamentos e encruzilhadas que a disciplina me apresentou. Durante muitas delas, Grada Kilomba plantou em mim memórias para resistir há tempos sombrios, e das águas uterinas de Luzia Gomes me vi pensando seriamente sobre minha escrita, e o encontro onde o espaço e tempo de dizer de Rosilene Cordeiro, somado ao tarô de Breno fez explodir em mim perguntas. E agora? Qual é minha metodologia?

Me vi então concebendo o que mais sei fazer, contar. A voz artística e política que entrecruzam meus dois fazeres enquanto pessoa no mundo; a contadora de histórias e doula, serão então o enlace que uni o Sagrado feminino, a ancestralidade e realidade que habitam em mim. E para finalizar esse processo de construção de dissertação, foi na experiência da última aula, onde fomos para a ilha do Combu que senti o caminho sendo trilhado. E lá no leito do rio, pude experimentar contar esta proposta, em que a Fenomenologia será base para alargar as reflexões, impressões e expressões da minha voz enquanto performance. Esta disciplina Metodologia da Pesquisa, me fez fluir positivamente, um cíclico porvir do que será no futuro minha dissertação de mestrado.



Figura 1. Criação de stop motion, Programa de Formação de Professores (PARFOR), 2020.  
Fonte: acervo próprio.

*Contar histórias é acender uma fogueira em seu coração para que a sabedoria e a imaginação possam transformar sua vida (Nancy Mellon).*



Figura 2. Fonte: acervo pessoal



Figura 3. Fonte: acervo pessoal



Figura 4. Fonte: acervo pessoal





Figura 5. Fonte: acervo pessoal



Figura 6. Fonte: acervo pessoal

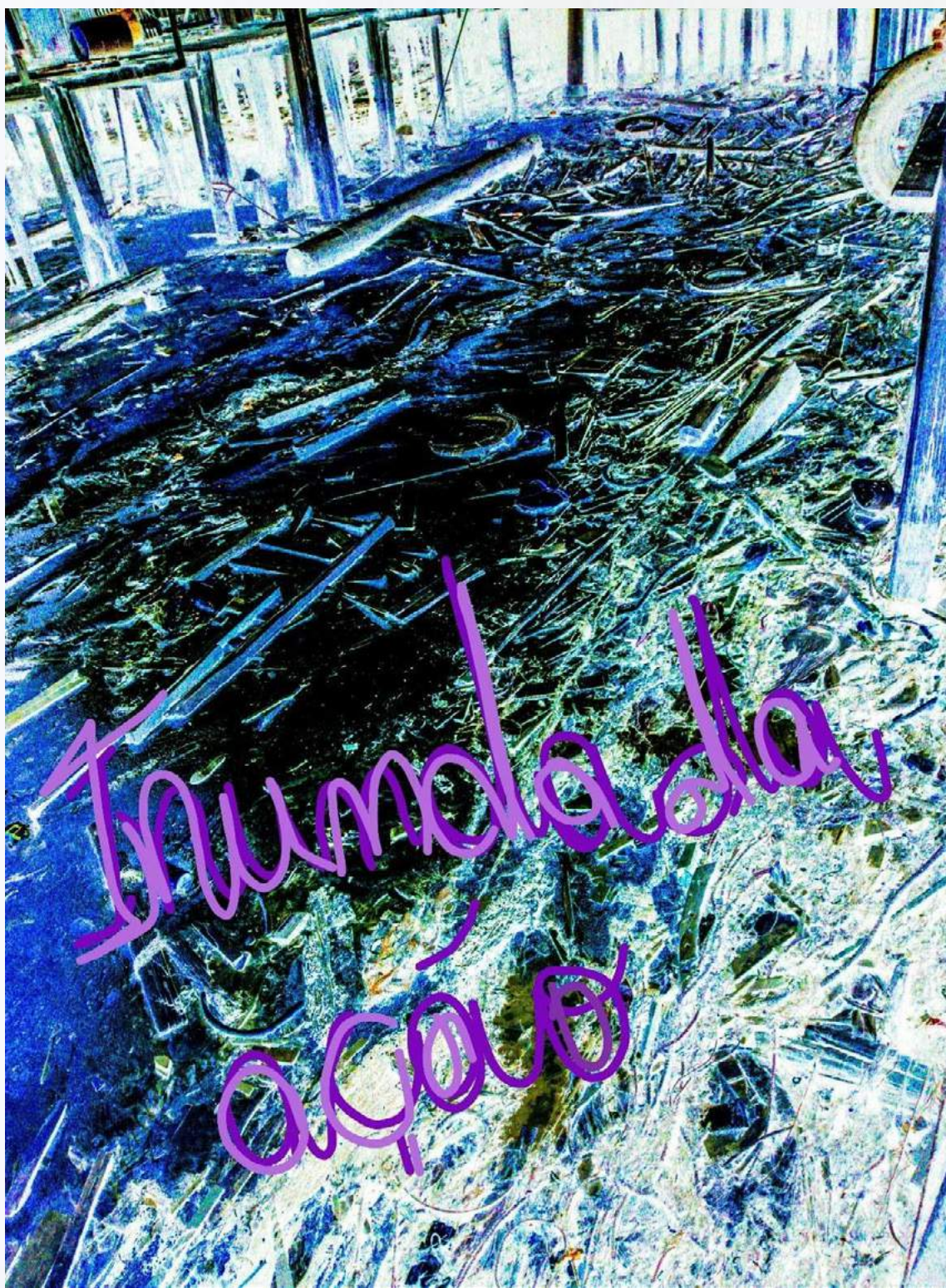


Figura 7. Fonte: acervo pessoal



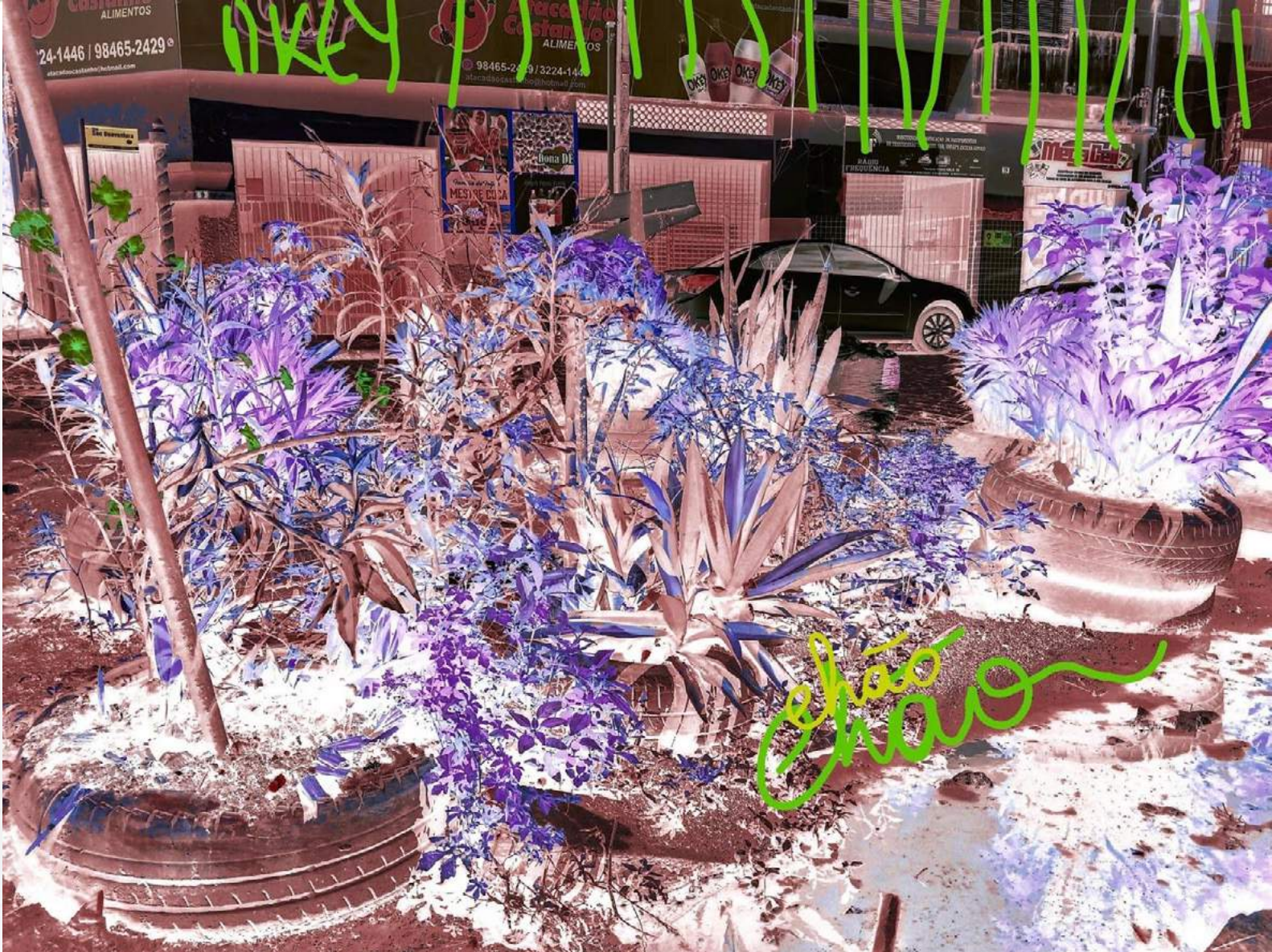
# NARRATIVAS PERIFÉRICAS: relato de ficções visuais no Porto do Sal

Débora Oliveira





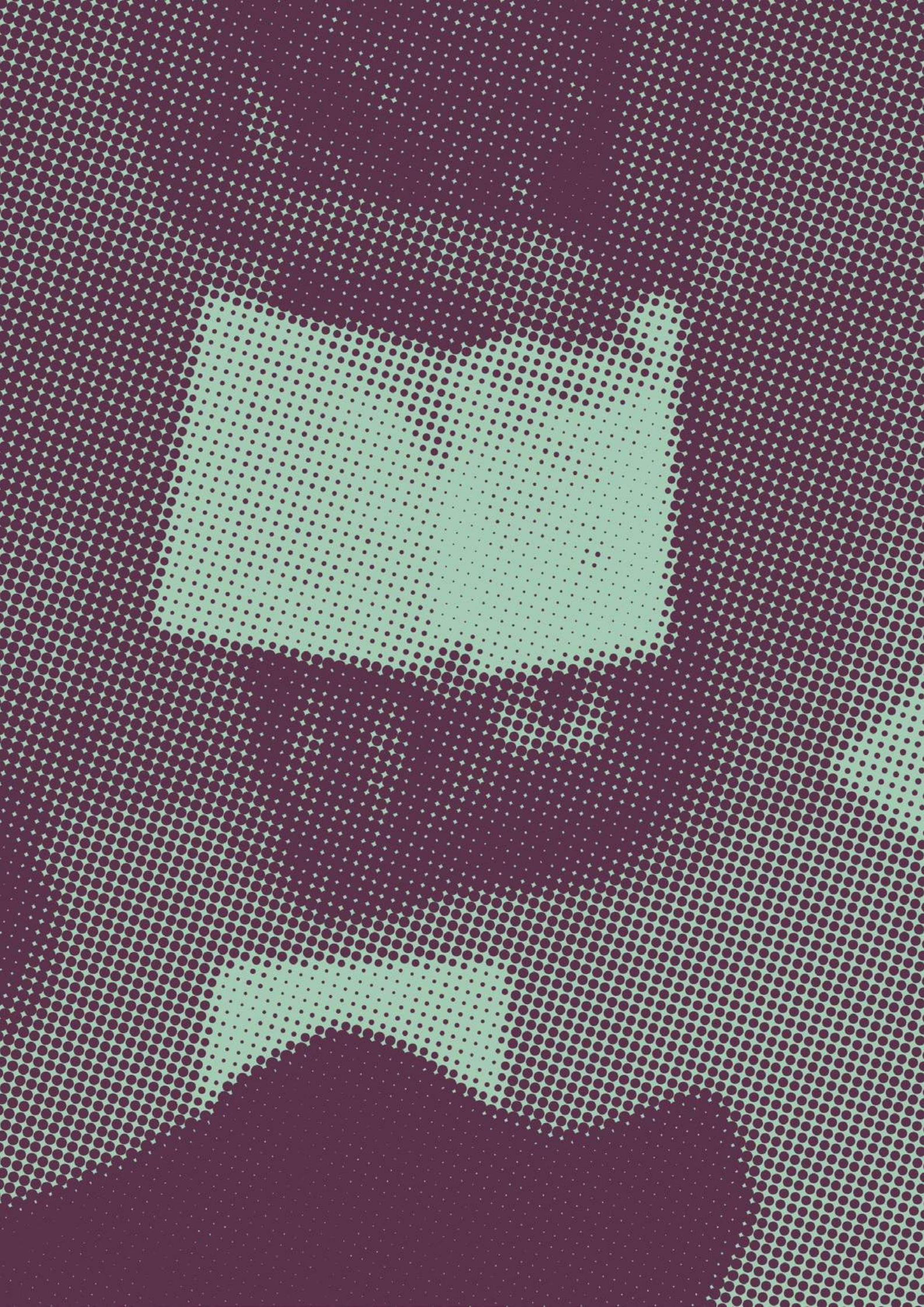




Terra fértil terra de se plantar- /tensões, sobrevivências, memória, tempo/amor

Terra inunda meu coração/terra inundada é o meu coração.

Fotografias em lowtech (baixa tecnologia) que dão origem a pesquisa visual e conceitual que fundamenta “narrativas periféricas”. A necessidade de sonhar, de guardar momentos ... de ficcionar. Ela que nós sustenta de pé numa realidade tão dura e visceral. Um pouco de sonho faz a gente aguentar mais um dia, criar a partir de... São fotografias produzidas entre convivências, nessa sofisticada relação com a tecnologia da sobrevivência de povos periféricos da Amazônia Belenense. Deslocando imagens de lugares comuns do cotidiano pra um imaginário tecno, usando ferramentas de dispositivos móveis.



# DIÁRIO DE INCIDENTES

Bárbara Gibson

## Prólogo

Este é um *Diário de Incidentes*, onde registrei comentários, indagações, inquietações, inspirações e sonhos provocados pelas aulas de Processos Metodológicos em Artes, ministradas pelas professoras Cláudia Leão e Maria dos Remédios de setembro a dezembro de 2019, no programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará.

## Aula do dia 04/09: Incidentes por todos os lados.

Hoje, primeiro dia de aula da disciplina “Processos Metodológicos em Artes”, pude conhecer a minha turma de Mestrado. Tive a oportunidade de ouvir, ainda que brevemente, boa parte das/dos colegas falarem sobre suas pesquisas e me senti inspirada, verdadeiramente, pelas ideias compartilhadas. Mais do que isso: senti-me movida pela paixão nos discursos. Rodrigo comentou sobre a casa de sua família no Marajó e as memórias que envolvem aquele espaço; Ramon descreveu fortes imagens cotidianas que o instigam a tratar de temas urgentes; Abigail compartilhou o desejo que possui de homenagear grandes nomes do teatro local; Yandra dividiu histórias sobre sua jornada artística e de vida. Entendi, desde hoje, que a minha turma será grande fonte de inspiração para minha escrita.

As professoras Cláudia Leão e Maria, dos Remédios expuseram a ementa da disciplina e alertaram: nossos encontros provocarão mais questionamentos do que nos trarão respostas prontas. Não existem fórmulas nessa caminhada intensa até a defesa de nossos trabalhos. A pesquisa é móvel, pulsante, viva e irá transformar-se, reinventar-se a todo instante. Nós seremos profundamente revirados, abalados e modificados nesse processo de construção que hoje se inicia.

Cláudia e Maria nos falaram sobre o “Caderno de Incidentes”, espaço para o registro de atravessamentos, inspirações e ideias que possam contribuir para o desenvolvimento das dissertações. Olhei para meu próprio caderno de anotações e



percebi que já havia registrado, de forma simples, um incidente, provocado por um dos meus novos colegas. Rodrigo contou que sua família utilizava cartas para relatar memórias e eu me imaginei escrevendo cartas para as dramaturgas amazônidas (as quais inspiram meu projeto de pesquisa), indagando sobre suas vidas, seus procedimentos de escrita, suas vivências e me emocionei com a ideia de receber respostas escritas por suas próprias mãos, em suas caligrafias. Conhecer a escrita “física” dessas mulheres seria uma forma de adentrar dimensões incrivelmente pessoais das artistas que admiro. Quanto da história de alguém pode ser compreendido pela forma que ela/ele pega uma caneta e escreve num papel? Muito, imagino.

### Aula do dia 18/09: Incidente - Feminismo negro.

Tivemos a oportunidade de discutir ideias de Grada Kilomba e senti-me atravessada por questões relevantes para minha dissertação. As professoras nos pediram para ler o segundo capítulo do livro “Memórias da Plantação – Episódios do Racismo Cotidiano”, intitulado “Quem pode falar? Falando no Centro, Descolonizando o Conhecimento”. Na obra, Grada chama atenção para os efeitos do colonialismo e suas políticas sádicas de silenciamento da população negra. O sujeito negro, como expõe a autora, é forçado a se colocar na posição de “outra/o”, tendo em vista que o direito de ditar o mundo é do sujeito branco, cujo discurso permanece no centro e é validado como norma. Nas palavras de Grada:

Falar torna-se, assim, virtualmente impossível, pois, quando falamos, nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser dita nem tampouco ouvida. Tal impossibilidade ilustra como falar e o silenciar emergem como um projeto análogo. O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta, isso é, entre falantes e suas/seus interlocutoras/res. Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas que pertencem. E aquelas/es que não são ouvidas/os se tornam aquelas/es que não pertencem. (KILOMBA, 2008, p. 43).

Nesse contexto, a população negra permanece confinada ao silêncio, à posição de subalternidade e de não pertencimento prescritas pelo pós-colonialismo, já que as estruturas de opressão, presentes em todos os espaços públicos, não permitem que suas vozes sejam escutadas. Para demonstrar que conceitos de ciência, erudição e conhecimento em geral estão diretamente conectados à autoridade racial, Grada indaga:

Quando conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (KILOMBA, 2008, p. 50)

As respostas para essas indagações podem ser resumidas em uma assertiva: o conhecimento é válido se ditado pela branquitude. É de extrema importância reconhecer, portanto, que o centro acadêmico, tradicional espaço de produção de conhecimento, não é um local de neutralidade. É um espaço essencialmente branco, onde a fala ainda é massivamente negada para pessoas negras. Políticas sociais de inclusão, como as quotas raciais nas universidades, têm iniciado mudanças positivas, mas o caminho para a equidade ainda é longo.

A autora nos relembra, no entanto, que a margem nutre a capacidade de resistência à opressão. Em meio à exclusão, é possível imaginar mundos alternativos e lutar pela transformação dos discursos:

A margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um espaço de abertura radical e criatividade, onde novos discursos críticos se dão. É aqui que as fronteiras opressivas estabelecidas por categorias como raça, gênero, sexualidade e dominação de classe são questionadas, desafiadas e destruídas. (KILOMBA, 2008, p. 68).

Inspirada pelo livro de Grada e pela rica discussão gerada em sala de aula, li, em seguida, “Quem Tem Medo do Feminismo Negro”, de Djamilia Ribeiro. A autora relata que o feminismo negro ensinou a reconhecer diferentes saberes e refutar uma epistemologia suprema, que pretende dar conta de todas as coisas. Como ela aponta, devemos questionar o que foi criado a partir de uma linguagem eurocêntrica e pensar uma configuração do mundo a partir de múltiplos olhares, sem que um se sobreponha a outro:

Pensar novas epistemologias, discutir lugares sociais e romper com uma visão única não é imposição – é uma busca por coexistência. Ao quebrar a máscara, estamos atrás de novas formas de sociabilidade que não sejam pautadas pela opressão de um grupo sobre outro. (RIBEIRO, 2018, p. 27)

Djamila faz notar a indissociabilidade entre os debates de raça, classe e gênero, de modo que o combate ao racismo reforça a luta contra o sexismo e a desigualdade social. Nesse sentido:

Ao pensar o debate de raça, classe e gênero indissociável, as feministas negras estão afirmando que não é possível lutar contra uma opressão e alimentar outra, porque a mesma estrutura seria reforçada. Quando discutimos identidades, estamos dizendo que o poder deslegitima uma em detrimento das outras. O debate, portanto, não é meramente identitário, mas envolve pensar como algumas identidades são aviltadas e ressignificar o conceito de humanidade, posto que pessoas negras em geral e mulheres negras especificamente não são tratadas como humanas. Uma vez que o conceito de humanidade contempla somente homens brancos, nossa luta é para pensar as bases de um novo marco civilizatório. É uma grande luta, que pretende ampliar o projeto democrático (RIBEIRO, 2018, p. 27).

Essas e outras questões levantadas por Grada, Djamila e tantas autoras feministas negras são essenciais para o trabalho que proponho desenvolver na Academia. Discutirei o silenciamento de dramaturgas amazônidas, cujos textos, em comparação às produções masculinas, recebem menor prestígio e atenção. Mas é necessário levar em conta que nós, mulheres, somos seres múltiplos e não sofremos as mesmas opressões. Mulheres negras e indígenas carregam as marcas do *acúmulo* de opressões. Dentro e fora do ambiente acadêmico, poucos trabalhos de mulheres são lidos e estudados, porém, a maioria esmagadora dos que recebem algum espaço é de autoria *branca*.

A partir dos escritos de Grada e Djamila, tenho sido atravessada pelas obras de Toni Morrison, Angela Davis, Conceição Evaristo, bell hooks, Chimamanda Ngozi Adichie e de outras autoras que serão fundamentais para pesquisa abrangente, diversa, nutrida por múltiplos saberes que pretendo realizar.

#### Aula do dia 09/10: Incidente - Pensamentos sobre a autoridade de fala.

Hoje, debatemos trechos do livro “Erguer a Voz”, em que bell hooks, tece comentários acerca dos momentos históricos cujas experiências de negras e negros foram majoritariamente estudadas, interpretadas e escritas por homens brancos. Tais homens, como demonstra a autora, tornaram-se autoridades, fontes primárias de conhecimento sobre as experiências dos grupos dominados, e os efeitos dessa política de dominação são presentes até hoje. Segundo hooks (1989, p. 101), “quando escrevemos sobre experiências de grupos aos quais não pertencemos, devemos pensar sobre a ética de nossas ações, considerando se nosso trabalho será usado ou não para reforçar e perpetuar a dominação”.

Isso não significa que só podemos escrever sobre grupos aos quais pertencemos, mas ao falar de assuntos que não são “nossos”, que não vivenciamos de modo pessoal, precisamos agir eticamente, com cautela, e verificar se estamos contribuindo para a construção de múltiplos modos de pensar ou se estamos fortalecendo as posições opressoras dos dominadores.

Na minha pesquisa, por exemplo, posso e devo comentar sobre os trabalhos de dramaturgas negras, mas nunca em posição de autoridade sobre o assunto. Levando em conta que vivemos num país onde o racismo é estrutural, imagino que textos dessas artistas carregam questionamentos, interpretações e avaliações de realidade que eu, mulher branca que nunca sentiu o peso do racismo pessoalmente, compreendo de forma muito limitada. Pensar de forma ética sobre como irei tratar dessas questões é fundamental.

Sobre seus anseios, hooks revela:

Eu não desejo uma situação na qual somente mulheres negras sejam encorajadas a escrever sobre assuntos relacionados à experiência da mulher negra. Mas desejo ajudar a construir um mundo onde a pesquisa e o trabalho de mulheres negras sejam valorizados de modo que possamos ser motivadas a fazer tal trabalho, para que nossas vozes sejam ouvidas. Desejo ajudar a construir um mundo onde nosso trabalho seja levado a sério, valorizado e aclamado, um mundo onde tal trabalho seja visto como necessário e significativo. (hooks, 1989, p. 110)

O que eu desejo é viver no mundo idealizado por uma mulher tão incrível quanto bell hooks.

### Aula do dia 16/10: Incidente - Qual é o lugar de nascimento da minha escrita?

No final da aula passada, as professoras trouxeram outro texto inspirador: “Da grafia desenho da minha mãe – Um dos lugares de nascimento da minha escrita”, de Conceição Evaristo (publicado no livro “Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e interfaces, organizado por Marcos Antônio Alexandre). Hoje, comentamos novamente sobre ele.

A autora inicia dizendo que a gênese de sua escrita provavelmente está no acúmulo de tudo que ouviu desde criança e relata que as histórias que habitavam sua casa e adjacências influenciaram diretamente sua forma de escrever. Essas histórias eram, majoritariamente, divididas por mulheres:

Como ouvi conversas de mulheres! Falar e ouvir entre nós, era a talvez a única defesa, o único remédio que possuíamos. Venho de uma família em que as mulheres, mesmo não estando totalmente livres de uma dominação machista, primeira a dos patrões, depois a dos homens seus familiares, raramente se permitiam fragilizar. Como “cabeça” da família, elas construíam um mundo próprio, muitas vezes distantes e independentes de seus homens e mormente para apoiá-los depois. Talvez por isso tantas personagens femininas em meus poemas e em minhas narrativas? (EVARISTO, 2007, p. 20).

Tudo partiu de um lugar de escuta: a autora passou a infância e a juventude escutando, atenta, inúmeras histórias de mulheres que desafiavam as amarras do mundo patriarcal. A criação de suas tantas personagens femininas deve ter sido fortemente atravessada por esses relatos reais.

Acredito que ao ler, ouvir e conhecer histórias de outras mulheres, podemos ser inspiradas a dividir nossas próprias vivências. Creio que ao ler peças escritas por dramaturgas, muitas mulheres podem se sentir convidadas a escrever as suas. Essa é uma das motivações da minha pesquisa.

Ao ter contato com o belíssimo texto de Conceição Evaristo, comecei a pensar na origem da minha própria escrita. Quem propiciou o início de minha carreira na dramaturgia foi uma mulher. Em 2011, logo após a finalização do meu curso técnico

de formação em ator e atriz da UFPA, a professora doutora Wlad Lima chamou-me para uma conversa sobre meu futuro enquanto artista em Belém. Não me esqueço do olhar encorajador e de suas palavras veementes: “Você tem que dirigir. *Escrever*. Já é hora. Eu não estarei aqui para sempre. Quem vem ocupar nossos lugares?”

O termo “nossos”, entendo hoje, refere-se aos espaços que mulheres brilhantes como ela lutaram (bravamente) para ocupar na Academia. Comecei a fazer teatro em 1998, quando Wlad era diretora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Minha primeira professora de teatro foi outra mulher, Inês Ribeiro. Posteriormente, Olinda Charone. Eu convivía com presenças femininas no ambiente artístico o tempo todo: Bene Martins, Karine Jansen, Marluce Oliveira, Zê Charone. Encontrava-me cercada por professoras que se tornaram minhas maiores referências e deram forma à artista que sou hoje. Tornei-me artista porque cresci nutrida pelos exemplos de tantas mulheres que vieram antes de mim.

Somente anos depois comecei a entender que, fora dos limites da ETUFPA, não somos a maioria. Em geral, existem menos professoras dando aula no ensino superior do que professores. Existem menos escritoras do que escritores. Talvez, quantitativamente, essa realidade esteja mudando (é evidente que o número de mulheres que se matriculam nas universidades não para de aumentar), mas me refiro ao espaço de reconhecimento que ocupamos, ao impacto que nossos trabalhos provocam no mundo. Quem nos lê?

Já participei, como atriz, de mais de vinte e cinco peças de teatro. Só me recordo da montagem de *um* texto escrito por uma mulher (“Mistério do Dia 25”, Paloma Amorim). Os outros trabalhos (O Mágico de Oz, Sítio do Pica Pau Amarelo, Sonho de uma Noite de Verão, Aurora da Minha Vida, o Inspetor Geral, Romeu e Julieta etc.) foram todos escritos por homens.

Em 2018, acompanhei um debate no SESC-PA sobre o papel da mulher no cenário artístico amazônico. A presença feminina, em termos quantitativos, era maior – cerca de vinte mulheres estavam presentes, ao passo que somente dois homens compareceram. Porém, esses dois homens falaram, ininterruptamente, por quarenta minutos, enaltecendo nossa importância, nosso talento, nossa garra. Não pararam para pensar, por um momento sequer, que estavam usurpando nosso local de fala, discorrendo sobre nós e *por* nós, quando tudo que queríamos era ter o direito de, por alguns minutos, dividir nossas próprias histórias. Não adianta sermos maioria quantitativa. Precisamos que nossas vozes sejam verdadeiramente ouvidas, que as nossas pautas sejam tratadas com seriedade. Essa é a maior motivação da minha pesquisa.

Eu considero importante reunir a obra de mulheres porque estou cansada

de abrir obras coletâneas de dramaturgias e só encontrar um nome feminino no meio de trinta nomes masculinos. Será que escrevemos menos? Se a resposta for sim... Por quê? O que nos levou a isso? A razão obviamente não é menor preparo ou capacidade. É preciso entender os motivos históricos que nos trouxeram até aqui, o que nos levou a ter menos espaços nos livros, para que, identificando-os, possamos fortalecer a luta pela mudança desse quadro de exclusão.

Eu considero importante reunir a obra de mulheres porque, ao ler trabalhos escritos por autoras, me sinto fortalecida e incitada a escrever mais. Espelho-me nelas. Quero ser como elas. Nós, mulheres, precisamos ler outras mulheres. Dividir nossas palavras, vozes, angústias, medos, vitórias. Precisamos nos inspirar umas nas outras; entender que, somente pela união, conquistamos o que já foi conquistado e podemos conquistar infinitamente mais.

Voltando a Conceição Evaristo:

O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita? Tento responder. Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. (EVARISTO, 2007, p. 21).

Inspirada por suas colocações, acredito que escrever é uma forma de escapar das crueldades do mundo e de também inserir-se nele para modificá-lo e torná-lo menos cruel. Nós, mulheres, que ocupamos por tanto tempo a posição de coadjuvantes nos lares e na sociedade, nos tornamos protagonistas de nossas próprias histórias ao possuir espaço para escrevê-las.

Escrever é um ato de afirmação de identidades, é uma atividade que torna as mulheres donas de suas vidas, e não objetos. Ler obras femininas fortalece nossas lutas e escrever contribui para o acordar de outras consciências.

EVOÉ, mulheres que escrevem!

**Aula do dia 18/10: Incidente - Autonomia dos saberes e Exercício da curiosidade.**

A discussão de hoje foi sobre trechos do livro "Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa", de Paulo Freire, acerca de saberes de extrema relevância para educadoras/educadores de qualquer orientação política, desde a mais progressista até a mais conservadora.

Um dos saberes mais importantes, dividido por Freire, refere-se ao ato de ensinar não como transferência de conhecimento, mas como ato que possibilita ao formando a sua própria produção ou construção de conhecimento. Ainda é muito comum a postura de Professor-Sujeito-do-Conhecimento e Aluno-Receptáculo-de-Saberes. Contra a docência praticada nesses termos, Freire argumenta:

Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina, ensina algo a alguém (FREIRE, 1996, p. 25).

Lendo essas palavras, recordei-me da minha experiência como professora de teatro de uma tradicional escola particular da Zona Leste de São Paulo por três anos. Quem lecionava disciplinas de artes era vista/visto, majoritariamente, como incompreensível. Nossas práticas para estimular a criatividade, o senso-crítico, as produções de conhecimento por parte dos alunos eram encaradas como perda de tempo pela maioria dos outros professores, mas isso não nos desencorajava.

Um dos meus trechos favoritos do livro é o convite que Freire faz ao exercício da curiosidade:

O exercício da curiosidade convoca a imaginação, a intuição, as emoções, a capacidade de conjecturar, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de razão de ser. Um ruído, por exemplo, pode provocar minha curiosidade. Observo o espaço onde parece que se está verificando. Aguço o ouvido. Procuo comparar com outro ruído cuja razão de ser já conheço. Investigo melhor o espaço. Admito hipóteses várias em torno da possível origem do ruído. Elimino algumas até que chego a sua explicação. Satisfeita uma curiosidade, a capacidade de inquietar-me e buscar continua em pé. Não haveria existência humana sem a abertura de nosso ser ao mundo, sem a transitividade de nossa consciência. (FREIRE, 1996, p. 85).

Pensando sobre a curiosidade, chego à conclusão que não teria me tornado artista se não fosse uma pessoa extremamente curiosa. É minha curiosidade sobre o mundo, sobre as pessoas, sobre suas realidades, suas vivências que me faz querer interpretar incontáveis personagens e me vestir de personalidades que não são minhas.

Foi a curiosidade que me levou para sala de aula, primeiramente como aluna, depois como professora, e, agora, como aluna/professora/pesquisadora. E é para estimular outras curiosidades que pretendo continuar exercendo esses papéis. Que nunca me falte curiosidade.

### **Aula do dia 23/10/19: Incidente - Luzia Gomes, entre Pétalas e Caminhos**

Recebemos a visita da Professora Doutora Poeta Artista Luzia Gomes. Que honra ter encontros com mulheres como ela.

Luzia tem uma voz doce, mas suas palavras são cortantes da melhor forma possível. Emanam poesia.

Luzia nos disse algo muito potente, que não esqueci: “o silêncio não nos alivia”. Pensando sobre minha pesquisa, chego à conclusão que falar sobre o silenciamento de mulheres na dramaturgia é um tipo de alívio para mim, porque é uma forma de lutar contra essa realidade opressora.

Luzia dividiu suas referências, mulheres cujas obras quero conhecer: Odete Semedo, Audre Lorde, Eliana Alvez Cruz.

Luzia deixou muito claro que os escritos de mulheres negras são plurais, diversos, e nunca devem ser colocados numa categoria única.

Luzia falou sobre processos coletivos de escrita, sobre a importância de criar redes com as suas companheiras de luta. Fez-me pensar: com quem estou disposta a dividir as minhas questões?

Luzia alertou: “a presença negra é relativamente forte na música, mas na literatura, no teatro, ainda é muito baixa”.

Luzia afirmou: “se você deslizar, não será perdoado como um escritor branco será!”

Luzia questionou: “quem tem direito de publicar, de materializar o próprio trabalho? Quem tem o direito de registrar suas memórias?”

Luzia contou sobre o projeto “Xirê da Leitura”: um espaço que desenvolveu para a leitura de poesias de mulheres negras em Belém. Fez-me sonhar: E se eu pudesse desenvolver um espaço para ler dramaturgias de mulheres amazônidas?

Luzia me atravessou quando disse: “quando eu escrevo, eu destruo”.

Luzia, que você continue destruindo e construindo mundos.

**Aula do dia 25/10/19: Incidente – Uma tarde no museu...**

*...muita chuva no rosto,  
um pôr-do-sol mágico no Veropa;  
Novos amigos  
e belos momentos compartilhados  
para eternizar esse dia.*

**Aula do dia 30/10/19: Incidente - Os passos de Rosilene Cordeiro**



Tenho o prazer de conhecer a Rosilene há muitos anos. Infelizmente nunca dividimos o palco, mas ela já me assistiu várias vezes, eu tive a honra de assisti-la ainda mais, e o carinho que temos uma pela outra é enorme.

Hoje, Rosilene participou de nossa aula e trouxe várias questões para debatermos.

Perguntou: “vale a pena escrever nossas histórias? Narrar não seria uma forma de enrijecê-las?”.

Perguntou mais: “é melhor falar do outro ou de si? *Quem é o outro?*”.

E nos disse muito: “lugar de fala implica lugar de escuta”.

“Periferia é um centro de forças”.

“Criar, na pobreza, é um ato de sobrevivência”.

“Resolvi fazer do cotidiano a minha grande cena”.

“Entramos na Academia para sair com um título, mas o que realmente importa são as trocas”.

“O sul-sudeste não só têm mais acesso às políticas de fomento, como *promove* as políticas de fomento. Lá, as pessoas convivem com grandes nomes. E os *nostros* grandes nomes? Como a gente se organiza, se aglutina? Quem ajuda a supervalorizar o sul-sudeste somos nós mesmos, que continuamos a usá-los como únicas referências”

“Cada vez que damos um passo, outras pessoas dão um passo com a gente”.

Gratidão pelos seus passos, Rosilene Cordeiro.

### Aula do dia 06/11/19: Incidente - Plano de Forças

Instigada por questões trazidas hoje pela Professora Maria dos Remédios, pergunto-me: qual é o plano de força do meu trabalho? Aquilo que me atravessa o corpo, me instiga a pensar, quais são as forças imanentes que me movem? O que me faz pesquisar, o que me afeta, quais encontros me trouxeram aqui?

Tantos. Mas, por algum motivo, o que me vem em mente nesse momento é a peça “Era Uma Vez O Mundo Real”, redigida por alunos e alunas do SESC Pará em 2018. Quando eles/elas descobriram que eu, sua professora, escrevia textos teatrais, perguntaram se poderiam escrever também. Sim, podem. Devem. E escreveram.

Um trecho:

*(Branca entra na sala da terapia, que está vazia).*

BRANCA: Ai meu Deus, onde eu tô? Não devia estar aqui. Cadê o resto do pessoal? Tenho certeza que todo mundo que frequenta essa terapia deve ser velho. Quer saber, vou continuar aqui no meu celular que... Droga, não tem sinal aqui dentro.

*(Entra Sombrinha Vermelha).*

SOMBRINHA: Olá, moça!

BRANCA *(Sem olhar para Sombrinha)*: O que é? Não tá vendo que eu tô ocupada?

*(Branca se vira para olhar e fica em choque ao ver sua ídola. Maria, da dupla Maria e Marinete, entra também, ao som de palmas).*

MARIA: Que palmas são essas? Isso aqui não é Maluco no Pedaco, não, quero uma entrada mais triunfal.

*(Entra, por fim, Ariel do Guamá).*

ARIEL: E aí, companheiras?

*(Branca K-POP, emocionada, coloca as mãos na boca, olha para as ídolas e solta um grito enorme).*

BRANCA: AI, NÃO ACREDITO, são vocês mesmo??? Sombrinha Vermelha, Ariel do Guamá e Maria... Sem Marinete? Ué, cadê a sua irmã?

MARIA: Ai, menina, ela tá internada. Tava cantando ao fazer um ovo frito e acabou queimando a mão, mas tudo bem.

BRANCA: Ah, tá, entendi. Mas me falem, por que vocês estão aqui nessa terapia em grupo? Vocês são famosas, divas, tem vidas perfeitas...

SOMBRINHA: Vidas perfeitas???

*(Sombrinha Vermelha, Maria e Ariel começam a rir alto).*

Muitos encontros me trouxeram até aqui, mas esses, com alunos e alunas que sonham em escrever, são os que mais me motivam a continuar. Escrevo por vários motivos: autoconhecimento, crescimento, amadurecimento... e por eles e elas. Eu só precisei que algumas professoras acreditassem na minha escrita, em 2011, para que tivesse coragem de estar aqui. Da mesma forma, acredito na escrita daqueles meninos e daquelas meninas. Confio no poder transformador das artes e no futuro brilhante que lhes aguarda. Se eu puder fazer parte disso, serei eternamente grata.

**Aula do dia 13/11/19: Incidente - Que papo é esse de América Latina?**

Tivemos a oportunidade de ouvir as falas de Aníbal Quijano no III Congresso Latino Americano e Caribenho de Ciências Sociais, acerca da colonialidade do poder, e de Ailton Krenak na UNBTV, sobre os desafios para a decolonialidade.

Quando Ailton questionou “que papo é esse de América Latina?”, fiquei, mais uma vez, chocada com a constatação de que o colonialismo está presente em todas as camadas e instâncias desse continente, desse planeta. O nome América é uma homenagem a Américo Vespúcio, que saqueou nossas terras e matou nossa gente. Eu sabia disso. Porém, cada vez mais, entendo a *gravidade* de tudo isso.

Estamos imersos na lógica do colonialismo e caminhando para um fim de mundo. Mas, segundo Krenak, é só mais um fim, dentre vários outros fins de vários outros mundos. E um fim sempre significa um recomeço. Acredito que nós, artistas e pesquisadores das artes, somos vitais na construção de novos mundos, múltiplos, inclusivos, abrangentes e belos. Por isso, mesmo diante do total caos político em que estamos vivendo, de constantes tentativas de destruição da educação pública do país, sinto-me imensamente grata por estar cursando essa disciplina, esse mestrado, e permaneço esperançosa.

Nas palavras de Krenak, agindo localmente, podemos transformar globalmente.

Novos mundos virão.

Mundos melhores.

### Aula do dia 26/11/19: Incidente - A jornada

Chegando ao fim da disciplina, busco formas de expressar como tudo que vivi nesses meses tem me atravessado e modificado profundamente. Poderia discorrer sobre muitas coisas, mas vou falar brevemente sobre meu tataravô: um inglês chamado Henry Gibson, nascido em 1814, na cidade de Okenshaw (West Yorkshire). Ele mudou-se para Recife em 1832, onde se casou com minha tataravó, Alexandrina Rosa de Oliveira, filha de portugueses. Lá, enriqueceu.

A Companhia que Henry fundou tinha seus próprios navios e fazendas no Brasil, dedicadas principalmente à produção de açúcar e algodão. Era um homem corajoso, um visionário que enfrentou muitos desafios para viver numa terra estranha, longe de casa. Sempre gostei de ouvir histórias sobre sua jornada, mas, hoje, tenho muitos questionamentos.

Quem trabalhava naquelas fazendas? Quem plantava o açúcar, quem colhia o algodão? Que mãos construíram a mansão do meu tataravô, que até hoje carrega seu nome em Recife e virou um ponto turístico? E por que sei tanto sobre os homens da minha família, mas sei pouco sobre as mulheres? Os feitos do meu tataravô estão registrados em vários documentos, mas e os de minha tataravó?

Depois de vivenciar essa disciplina, reconheço privilégios que, antes,

raramente passavam pela minha cabeça; o fato de possuir informações e registros fotográficos de antepassados, por exemplo. Quantas histórias foram completamente apagadas? Sequer registradas?

Hoje, não usufruo diretamente das riquezas que o meu tataravô acumulou, perdidas ao longo das décadas, mas usufruo de privilégios diários, decorrentes da cor da minha pele.

Pensar em decolonização do poder, do saber, é mais que necessário, é um compromisso constante, uma obrigação moral.

### Epílogo

Ainda preciso me instruir muito, entender muito, ampliar, cada vez mais, as minhas visões, vigiar meus comportamentos, ter coragem para reconhecer onde ainda falho, mas hoje, mais do que nunca, sinto-me parte desse movimento que busca novos mundos, mundos *múltiplos*.

E sinto-me privilegiada por conviver com pessoas que me ensinam, constantemente, que esses mundos são possíveis: Cláudia, Maria, Ramon, Wilka, Alexis, André, Camila, Debb, Lucas, Marluce, Michel, Rodrigo, Vandileia, Yandra, Sandro, Abigail... obrigada pelas inúmeras trocas.

Sigamos juntos.

### Referências bibliográficas

ALEXANDRE, M. A. *Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

hooks, b. *Erguer a Voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, G. *Memórias da Plantação – Episódios do Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogo, 2019.

RIBEIRO, D. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



# A IMANÊNCIA COMO LUGAR DA CRIAÇÃO EM DANÇA<sup>1</sup>

Robson Farias Gomes

## Introdução

O título deste ensaio pode, num primeiro *momento*, pressupor uma espécie de defesa de estabilidade no que objetiva “apontar” ou “encontrar” um “lugar” para a criação da e na dança. No entanto, tomando esta pseudo-prerrogativa como fio condutor de toda nossa problemática, deslocaremos esta *conflito-pesquisa* para um (des)lugar de criação em dança que transita exatamente pelo seu contrário, isto é, que não se dá na defesa de uma estática, mas sim nas suas múltiplas dimensões de *movimento*<sup>2</sup>.

Pensar a imanência a partir do movimento dançado nos despertou para um problema que muito se apresenta às ações de intervenção artístico-performativas da/na contemporaneidade: *a dança como lugar de (des)ser em si-mesma-sempre-outra, onde no ato de sua invenção suscita também sua derrocada*. A dança *(des)aparece*, e isto instaura (ao mesmo tempo em que também desinstaura) o problema próprio do *Paradoxo* no seu fazer-conhecer-ser (GOMES, 2019) em quaisquer investigações que a partir dela se empreendam.

Pensar *em* dança é uma de nossas principais proposições na defesa da imanência como *uma* dança – *plural e singular* – que alude ao panorama maior que engloba esta investigação: a pesquisa de Mestrado intitulada *A Imanência: uma dança...* desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPa), sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria dos Remédios de Brito, na linha de pesquisa Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

*A imanência: uma dança...* é circunstanciada de abrangências que tocam a capacidade de se dançar uma dança que conjuga *pessoalidade* e *encontro* exprimindo

1 Pesquisa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 Referência à perspectiva de movimento que difere de mobilização presente no texto “Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança”, de Pedro Penuela, publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença (v. 8, p. 615-640, 2018).

a defesa da plena liberdade de novos modos de pensar, sentir e [se] perceber em descoberta.

O lugar da criação em dança, nessa perspectiva, passa por muitos caminhos que não necessariamente requereram registros. Existem infinitas danças que não acontecem diante de um crítico ou máquina fotográfica ou coisas que tais, e isto está diretamente relacionado à sua desenvoltura afirmativa de ser *efêmera*. A efemeridade acaba por tomar o centro das nossas problematizações enquanto performers do/ em movimento, pois no que a dança se realoca sempre como efêmera, aquele que a performa também o é.

Uma *efemeridade autêntica* tem a ver com manifestações singulares de si que por linhas intensivas pluralizam-se, não mirando espelhos modelares, mas uma audácia ôntica que ao mundo se apresenta e que dele muito traz. Esta autenticidade está diretamente relacionada com o corpo, o *corpo autêntico*. Neste contexto, a imanência se apresenta, aqui, primeiramente a partir da perspectiva de Mendes, na qual conjuga-se pessoalidade, idiosincrasia e subjetividade na poética própria da dança relacionando-as diretamente com o *fluxo*, ou seja, com o aspecto identitário inestancável (MENDES, 2010, p. 160-169).

A outra perspectiva de imanência abordada é a dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (D&G), enquanto interlocutores primários de Mendes, os quais trabalham a imanência relacionada a uma multiplicidade “principal” que remete, sobretudo, a uma diferença anterior e não determinadamente submetida à identidade.

A partir disto, destacamos que neste trabalho a imanência é abordada como plano *conciliador* e *criativo*, o qual se vale necessariamente de ambiguidades para atingir estados-outros na/da/em dança, pensando-a principalmente como um *monumento efêmero*, nisto, destacando os supracitados autores no pensamento de uma dança “inadequada”, “global-situacional”, “singular-plural” e, por vezes, indesejável enquanto arte.

A efemeridade como fio condutor deste trabalho também o faz evaporar assim que se manifesta enquanto palavra-cena em discurso *continuum*, onde nele não existe cisão formal em subseções e nem as coisas *permanecem* por muito tempo no olho de um *redemoinho* metodológico (LIMA; MARTINS, 2017).

## Discurso continuum: A imanência na/em dança, a imanência na perspectiva da criação e a imanência como (des)lugar da criação no movimento

Segundo Mendes (2012, p.25), em estudos complementares acerca de seu tentame cênico-teórico que centraliza o intérprete-criador na cena dançada, a Dança Imanente (DI) tratar-se-ia, primeiramente, de um estudo metodológico do fazer estético-criativo em dança disparados por um procedimento denominado “*dissecação artística do corpo*”. No entanto, a autora deixa claro que esta prática metodológica “não se trata de um manual ou receita para a criação coreográfica, mas de orientações que, a depender da aplicação, podem gerar diferentes resultados”.

Importante destacarmos este trecho como discussão inicial, uma vez que ele, dentre muitos outros, deixa claro a propriedade paradoxal do complexo teórico (e mesmo cênico) da DI. Na tentativa de não implementar uma espécie de cânone na história da dança e de seu pensamento, Mendes, querendo ou não, acaba por estabelecer motes criadores para o fazer artístico, os quais, inclusive, denomina de “princípios”.

Assecuramos aqui que compreendemos a proposta mendiana que se concentra na possibilidade de criar sempre outras possibilidades no fazer artístico do intérprete-criador em dança, porém não a eximimos, por outro lado, de uma *falha* de conjectura sistemática. No entanto, isso, que poderia ser tomado em termos extremamente prejudiciais para a análise [crítica], muito pelo contrário, não será aqui abordado de forma negativa, visto que a investida mendiana por vias de não polarização de pensamento “fundamenta” nossos estudos, ao passo do que defendemos ser a DI um *paradoxo* próprio que gera sempre novos repercutindo sempre em outras danças-paradoxo quer cênicas ou teóricas. No que é e não é, *ao mesmo tempo*, alguma coisa, sentimo-nos confortáveis para inferir nossos delírios de pensamentos-dança apontando caminhos longe de normatizadores e/ou polarizados nos fazeres em dança, como nuclearmente discorreu Mendes.

Essa propriedade paradoxal é ainda “confirmada”, por exemplo, em afirmações como: “Enquanto resultante de uma intensa e extensa experimentação eminentemente coletiva, a Dança Imanente é ao mesmo tempo, *singular e plural*” (2010, p. 293), na qual se revela que apenas por caminhos-lugares de ambiguidades se pode pensar a própria Teoria da Dança Imanente (TDI).

A TDI, como sendo e não sendo, simultaneamente a todo tempo, existe e desaparece ao sopro de uma nova sensação. Flutua e afunda em si mesma sempre que, em si, declara ter como lugar máximo o corpo. E, por ditos mendianos, um *Corpo Imanente*.



Esta, como uma das principais proposições conceituais elaboradas por Mendes, é, nela mesma, *corpo* em todas suas multi e plurifaces, enfatizando conexões, diversificando-se com o todo/ambiente e atualizando-se constantemente em relações de horizontalidade com o mundo. Segundo a pensadora (2012, p. 29), o *Corpo Imanente* ressalta “uma lógica horizontal, rizomática e não hierárquica, diferindo, portanto, de modelos arborescentes e verticalizados”, reafirmando sua paridade situacional com a vida e, ligeiramente declarando aproximação com o pensamento francês contemporâneo por meio, especialmente, de Deleuze e Guattari.

Deleuze & Guattari (2010), principais interlocutores de Mendes neste sentido, pensam a imanência para além do mero embate com a transcendência. Eles pensam o aqui e agora como um anseio pelo humano em vida, onde os aspectos transcendentais como parâmetros modelares que subjagam o simulacro são transgredidos pela diferença em si mesma, erigindo uma perspectiva de *plano*.

Quando os autores em “*O que é a Filosofia?*” afirmam que “o Plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado, e que não pode ser pensado”, e, mais, que “Ele seria o não-pensado no próprio pensamento” (2010, p. 47), os mesmos reforçam nossa perspectiva daquilo que contraria princípios básicos quer em arte quer em filosofia instaurando também o *paradoxo* como modo sempre *equivoco*<sup>3</sup> de/para se pensar, ser e agir ante as coisas e o mundo.

O paradoxo torna tudo movente, *desestabiliza* o todo. Por vezes se poderia pensar que o Plano de Imanência, sobre o qual os autores se debruçam, estar-se-ia referido tão somente ao campo da filosofia (o de planação de conceitos), porém, aqui, não nos propomos à uma ferrenha análise do sistema filosófico deleuzo-guattariano nos moldes clássico-tradicionais do conhecimento filosófico, mas, primariamente, a uma inspiração que não necessariamente se vê refém da lógica pela qual seus sistemas foram desenvolvidos ou estejam envolvidos. O que faremos a partir de suas noções é um exercício teórico que estabelece paralelos paradoxais nos ajudando a compreender uma tal manifestação imanente em dança que plana na (des)estabilização de uma vida que tensiona forças entre *ar* (para além) e *terra* (aqui, agora). Tanto com Deleuze & Guattari quanto com Mendes, dialogaremos e pescaremos devires, por vezes “lentificando-os” no estabelecimento de novas relações com eles.

Nisto, a *imanência* apontada por Deleuze-Guattari, enquanto plano, sugere povoamentos, potências e plenitude. Povoamentos de afetos, potencializações de si e plenitude da/em vida.

Se os filósofos pensam os conceitos como acontecimentos, os movimentos

---

3 Daquilo que pode ter mais de um sentido, interpretação, leitura. Abrir-se-á margens para a ambiguidade.

em dança, pensados a partir daqui, em um plano de imanência, seriam eles mesmas intensidades que percorreriam um horizonte de possíveis, porém não se tratando de uma reprodução/representação, mas de intrínseca criação de procedimentos novos, isto é, de *outros* novos.

Em Dança Imanente há uma tentativa de pervertimento desse plano. Nele se dança e a ele tenta-se transformar em própria dança. É pensar que assim como os conceitos, os movimentos próprios da dança “ladrilham, ocupam ou povoam o plano, pedaço por pedaço, enquanto o próprio plano é o meio indivisível em que”, neste caso os movimentos, “se distribuem sem romper-lhe a integridade, a continuidade” (2010, p. 47).

Os planos têm movimentos, dos quais erigem, alegoricamente, recortes de tribos que o povoam e nele se deslocam. Curvaturas, sempre renovadas e variáveis, criam-se de modo a provocarem o tempo todo novas conexões. Dançar imanentemente, com inspirações no pensamento deleuzo-guattariano, diz respeito a operar conexões sempre vastas, porém apertadas; largas, no entanto, estreitas; múltiplas, mas também singulares; e fluidas que não necessariamente se condensam em fixidez imobilizadora do movimento, mas sim agindo como potencializadores de correntes disparos para outras criações.

As conexões, no que se ajustam às diversidades de encontros, geram possibilidades incabíveis e isto muito nos interessa na medida em que talvez aqui nos distanciemos um pouco do plano filosófico. A Filosofia se pretende como criadora de conceitos e estes, por sua vez, tratam de desmistificar e/ou organizar o caos, num “enfrentamento” ao caótico que constrói recortes que possam operar e disponibilizar a compreensão (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

A arte, sobretudo a dança, como a pensamos, por outro lado, não opera privilegiadamente com conceitos. Opera com afetos, e estes, em nossa perspectiva, se aliam ao caos<sup>4</sup>. A arte/dança da qual tratamos aqui se entrega ao infinito caótico, do qual seus respingos viram cena que despregam até os sentidos diretos da compreensão.

Não sabemos ao certo se se trata de uma secção de um pouco do movimento caótico ou o próprio movimento caótico, mas de modo ou outro o infinito caótico acompanha as afetações cênicas que tecem novas redes não necessariamente criando ideias, mas criando blocos de afetos e perceptos. Uma dança para se sentir,

4 “O que caracteriza o caos, com efeito, é menos ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência” (DELEUZE, G; GUATTARI, F. 2010, p. 53).

“alegoricamente de forma literal”.

Mesmo com as discussões que podem surgir acerca de certo determinismo universalista da filosofia, Deleuze sugere, no fim das contas, tanto nela quanto ao que transfiguramos seu pensamento para uma “forma” de dança particular na qual pretendemos, que se trataria, de modo geral, de “*dar consistência sem nada perder do infinito*” (Idem.). Não há uma imobilização do infinito de modo a levá-lo estático para a cena, mas sim fazer o infinito se mover ainda mais em distintas velocidades, porém, desta vez, poeticamente.

Tomar o plano de imanência como horizonte (2010, p. 45-46) nos desperta para o plano das possibilidades que, além de sempre fluir, também se amplia em mútua relação com seu povoamento. Se D&G afirmam que é através de um plano de imanência que nos orientamos a pensar, transfiguramos e concordamos com isso em dança na medida em que seria possível também pensar uma performance do/ em movimento que se orienta em plano difuso, diagramático, por onde navegam demandas intensivas infinitas. Todo aspecto criativo em dança perpassa pela dimensão ontológica do ser-a-si-outro-dança, pois no que se afirmar a dança como também pensamento estar-se-ia a dizer também que “É neste sentido que se diz que pensar e ser são uma só e a mesma coisa” (2010, p. 48).

O movimento, inclusive do plano, neste texto, é o próprio movimento do ser que dança, pois como dizem D&G: “O que está em movimento é próprio horizonte”. A dança imanente seria uma *dança-horizonte*, por mais inadequado que isso possa parecer. Enquanto intérpretes-criadores afirmamos que nos movemos num plano-horizonte. No que nos tecemos, tecemos ainda a dilatação de planos. Uma movimentação em dança percorre todo o plano “[...] fazendo um retorno imediato sobre si mesmo” (2010, p. 49). Dançar a dança imanente é ativar uma gama de operações no plano “[...] se dobrando e dobrando outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada”, em suma, “(curvatura variável do plano)” (idem.).

Os pensadores franceses muito nos contemplam ao indicarem, antes de tudo, que o plano de imanência é um plano pré-filosófico. Aqui, engendramos a possibilidade de pensar o plano de imanência confluyente com a dança. Este plano, que dispõe de característica de “paralelidade”, isto é, que se funda na medida em que os movimentos também se fundam/criam, abraça-nos no que pensamos na potência conjunta do movimento em dança e sua possibilidade de fazer erigir outras novas dissidências de planos.

É transfigurar o dito deleuzo-guattariano de “a potência de um Uno-*Todo* como deserto movente que os conceitos vêm a povoar” (2010, p. 51) para *a potência de um Uno-*Todo* como deserto movente que o movimento poético da dança vem a povoar*.

Poderia parecer absurdo compreender a Filosofia através da dança, um saber não-filosófico, se D&G não já tivesse afirmado que “o não filosófico está talvez mais no coração da Filosofia que a própria Filosofia” (idem.). Isto não quer dizer que a dança seria incumbida da pesquisa filosófica, mas, de certa forma, muito, muito mesmo, nos ajuda a conciliar a tão preciosa questão levantada em anos de pesquisa acerca da possibilidade de um artista pesquisar filosofia e um filósofo, além de artista, também ser pesquisador de teoria da arte. Em suma, uma coisa não anularia a outra, apenas Deleuze e Guattari fizeram questão de dizer que os conhecimentos filosóficos, bem como seus sistemas, estão sempre abertos a outras demandas de investigação e inter cruzam-se em inter, trans, pluridisciplinaridade, o que nos dá brechas para inventarmos alianças com estes pensadores não estando necessariamente reféns da literalidade de suas palavras.

O movimento enquanto início, meio e (des)fim da dança funda a si na medida em que funda novos planos, e estes, *imanentes*. E, com fins de ousarmos no que pensamos enquanto uma Dança Imanente, lançamos mão do trecho:

Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie *tateante*, e seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências exotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção do horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 52).

Esse fragmento, apesar do contexto filosófico, nos ajuda a compreender melhor até mesmo do que se trata a própria dança imanente. Mendes não se preocupa em abordar estas questões que tocam em demasia o campo filosófico de modo mais detalhado, mas já indica isto pressupondo vias de um pensamento que dança e é dança quando propõe “subprocedimentos para a materialização do ato de dissecar na criação” (MENDES, 2010, p. 293) defendendo a atualização dos planos (MENDES, 2010, p. 240). Tatear para erigir planos, experimentar. Sentir para dançar, dançar e criar outros planos.

A experimentação é um importante vetor de criação em dança na contemporaneidade. Como pressuposto de abertura, ela invoca também voltar-se sobre si, além de se relacionar com o ambiente. Silva (2012) aborda esse aspecto de modo bastante enriquecedor. Segundo ela, a experimentação, a partir de perspectiva biface, ou seja, tanto em dimensão intelectual quanto “prática” congrega:

[...]habilidadeartísticaeconhecimentointelectualpassandopelaexperimentação, exame, e exercício de diversos elementos do movimento, criando sua forma de dançar. A essa ação, denominamos atualmente improvisação em dança. A improvisação é a liberdade de experimentar e pesquisar os movimentos, sem intenção de fixá-los numa repetição. Nela, temos como ponto de partida

e finalidade a exploração que visa a ampliação do repertório corporal e o conhecimento do corpo e de si (SILVA, 2012, p. 6).

A imanência em dança lida constantemente com a improvisação, em sentido *lato* e não necessariamente técnico de fazer algo não planejado de antemão arranjando outros usos de si e de outrem no ato de performance, na medida em que sua re-constitu-criação é constante e contínua. É reinvenção de si a todo *momento*. Trazer a concepção de plano de imanência aliada a dança é dizer que se dança numa penumbra de caos. É como atender ao pedido de Souza (2012) e dissolver-se no mistério do Cosmos, o que permitiria “parir uma noite inteira”<sup>5</sup>.

Perpetrar-se em si através de uma dissecação artística do corpo, como quer Mendes; em uma dimensão ôptica paradoxal (de se ser e devir simultaneamente), segundo o que propomos, e; erigir sempre novos planos de imanência a partir dos acontecimentos, como sugere coadunar epistemologicamente Deleuze-Guattari, implica, de modo extremamente latente, um lugar onde na experiência e experimentação, como também pensa-sente Silva (2012), “encontra-se o desconhecido de si, do corpo. Vivencia-se o irrepetível, o incerto, o imprevisível. Explora-se a abertura dos sentidos e a capacidade de transformação dessa ampliação”.

Planos de imanência em dança, variados, confluem-se de modo a dobrarem movimentos em meio a movimentos criando sempre curvaturas diferenciadas e provocando novos movimentos que dispararão novos encontros, o que possibilita encontros numa dança de si consigo e uma dança de si-outrem com outrem. Isto contesta a verticalização dos/nos modos de dança, visto que transformar um modo de dança em uma “dança religiosa” insinua destroçar modos de dança particulares, e isto, necessariamente, invocaria *transcendência*. A transcendência na dança (e na filosofia) inibe a diferença e, conseqüentemente, promove o distanciamento da Terra (do humano). Aqui, pode-se acrescentar, por exemplo, mais um empasse (já levantado por Mendes, inclusive): seria possível coadunar o transcendente e o imanente? O Paradoxo pode abranger este problema? Talvez os próprios filósofos aos quais recorreremos possam dar essa resposta, tratar-se-ia da questão do transcendente e do transcendental, porém não iremos, neste momento, determo-nos sobre isto.

O lugar da criação de uma dança de “perfil” tem a ver diretamente com a fluidez identitária, e era neste ponto que gostaríamos de chegar. A dança imanente tenta se livrar de “ídolos”<sup>6</sup>. O movimento poético no qual se move a dança imanente evoca uma imanência pura que não permite sobrepor planos sobre planos, ou seja,

5 Disponível na íntegra em: <http://josianeorlando.blogspot.com/2012/05/pensar-e-sempre-seguir-linha-de-fuga-do.html>. Acessado em 26 de janeiro de 2020.

6 “[...] um plano de imanência como um solo que se esquivava dos ídolos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 55).

eleger ídolos, transcendências superiores dançadas. Formas superiores de dança indicam justeza, idealidade, critérios que legislam o bem e o bom fazer, provocando, imediatamente, *eminência*.

A dança imanente, pautada nas manifestações cênicas e conceituais da *multiplicidade* produzem um não-consenso na e para a obra de arte que coadunam com os ditos deleuzo-guattarianos sobre a transcendência intrinsecamente proeminente.

Segundo os autores franceses:

Em vez de um plano de imanência constituir o Uno-*Todo*, a imanência está “no” Uno, de tal modo que um outro Uno, desta vez transcendente, se superpõe àquele no qual a imanência se estende ou ao qual ela se atribui: sempre um Uno para além do Uno, será a fórmula dos neoplatônicos. Cada vez que se interpreta a imanência como “a” algo, produz-se uma confusão do plano com o conceito, de modo que o conceito se torna um universal transcendente, e o plano, um atributo no conceito (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 56).

Se trata de uma submissão quando o transcendente se apresenta. Não se pode, segundo D&G, atribuir a imanência a alguma coisa, e precisa-se estar atento a isso, uma vez que é bastante comum alguém do meio da dança dizer que a imanência pertence algo: ela, na verdade, precisa ser em si, assim como o *corpo imanente* nele mesmo-outro.

Não se pode pensar em uma dança plural se se possui uma espécie eminente de dança. Nisto, pensar um si-relacional torna-se indispensável, por isso a propositura ôntica desta pesquisa (e de *A imanência: uma dança...*).

Movimentos que são movimentos poéticos em si instauram planos que dispensam uma “autoridade religiosa” que se *mantém suspensa no ar*. Não existe, portanto, uma “fonte” donde os melhores movimentos vêm. E, se um dia se tiver de defender uma dança *alta*, modelar, que a dança imanente se mantenha sempre uma dança de *baixo*, do chão, da *Terra*. Humana e demasiadamente humana, que beba de si como “fonte” de criação, a qual não se encontra estática, mas sempre jorrando, afirmando o múltiplo sobre si mesma assumindo todo perigo que se requer correr quando não se pretende a um *modelo*, uma vez que um *padrão* é sempre unicista e unívoco.

A imanência da dança imanente “só é imanente a si mesma, e então toma tudo, absorve o *Todo-Uno*, e não deixa subsistir nada a que ela poderia ser imanente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 57)<sup>7</sup>. Se a imanência é movimento e o movimento é o lugar da criação em dança, logo esse (des)lugar, afirmado no título deste ensaio,

---

7 Continua: “Em todo caso, cada vez que se interpreta a imanência como imanente a Algo, pode-se estar certo que este Algo reintroduz o transcendente” (Idem.).

já se mostrou deteriorado e substituído por outro, um *outro* lugar, pois recusar a transcendência como lugar do eminente, da verdade e do ideal, talvez seja uma insolência dos corpos e acentuação de si mesmo sempre outro. Estar em imanência é dispor-se a toda experiência possível tanto em aspectos conectivos internos quanto externos, e estes entre si<sup>8</sup>. Ter-se como expressão e expressão de mundos possíveis está no cerne da Dança Imanente, e isto requer que se descentrem lugares.

Isto serve para se compreender que os planos de imanência múltiplos e diversos só erigem pelo caos e que, por isso, não podem ser de todo abarcados, situados, pois a finitude do movimento conserva um pouco da infinidade do movimento caótico.

Os “recortes” de caos trazidos a cena necessariamente sugerem uma horizontalidade das relações dos corpos (os imanentes e os metasi). Em dança, considerado que cada corpo é um recorte do caos, um plano, pode-se concordar que “Cada plano de imanência é Uno-Todo: não é parcial como um conjunto científico, nem fragmentário como os conceitos, mas distributivo, é um “cada um” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 62).

Faz-se preciso ser humilde na transmutação de si que não se pensa por inteiro, muito menos abarca as coisas do mundo, querendo por si mesmo (e outro) tomar-se e tornar-se algum modelo. A autocompreensão de se dançar uma dança imanente por vias de um processo de dissecação artística de si-corpo tem a ver com autoperceber-se como plano que não é “somente folhado, mas esburacado”, deixando-se passar e transpassar, bem como transpassando outrem, “deixando passar essas névoas que o envolvem” e nas quais se arrisca “frequentemente ser o primeiro a perder” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 63-64).

Sobre a “coisa” do lugar da criação em dança, em sua problematização com a transcendência modelar-estática: uma vez que se possa considerar de algum modo o paradoxo imanência-transcendência (ou “transimanência”), esta seria por vias de/da “ilusão”, aquela (de várias) apontadas por Deleuze-Guattari<sup>9</sup> (relembrando que são filósofos) e muito estimadas por Ana Flávia Mendes (artista do corpo). A ilusão não permite a estabilização de/em um lugar, e por aí vai, ou melhor, por aí *vamos*.

A instabilidade do lugar da criação em dança ainda é mantida.

Se todos os corpos imanentes são “opiniões”, sensiências de si e do mundo, um *Metacorpo*<sup>10</sup> (advindo do entrelaço de um *corpo imanente e dissecado*), como quer

8 Nas insurgências deleuzo-guattarianas acerca de Kant.

9 “Ilusão de transcendência”, por exemplo, apontada junto de outras nas páginas 61, 62 e 63 de *O que é a Filosofia?* (2010).

10 Um discurso metacorporal “concebido a partir do próprio corpo em seu cotidiano, evidenciado na cena coreográfica” (MENDES, 2010, p. 217).

Mendes, volve-se como dilatação das possibilidades de se ser jamais se sobrepondo com dominância a qualquer outro, pois “cada plano de imanência, ao que parece, não pode pretender ser único [unicista], ser *O* plano, senão reconstituindo o caos que devia conjurar: você tem a escolha entre a transcendência e o caos...” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 64).

A Dança Imanente em que “o corpo dialoga consigo mesmo para criar sua dança” (MENDES, 2010, p. 331) abraça e se faz caos por *efêmeros* períodos, e toma o erro (a errância) como propriedade ôntica de sua poética. Seria seu “delírio de direito”. Porém, por outro lado, quem tenta advogar a legitimidade e/ou ilegitimidade de uma obra seria uma espécie de *dança religiosa*, aquela que nos afasta do humano, cuja qual não nos interessa.

Importante destacar que o plano de imanência ao qual se referem D&G, enquanto absoluto, é impessoal, pré-subjetivo. Este plano, aqui, é reconfigurado, pois o centro consciente ou subjetivo de algo, nos autores, é também muito problemático: o “eu-centro” (*Cogito*) é arriscado.

Esta questão demandaria mais um artigo ou ensaio a respeito de suas repercussões na Teoria da Dança Imanente proposta por Mendes, porém optamos por conjugar a personalidade e subjetividade, às quais a autora se refere, ao macroplano de compreensão como aquilo que aponta individualidade, porém continuamente conectado. A dança imanente no plano macro da imanência interrelacional entre arte e filosofia, objeto desta discussão, abriga a mobilidade do ser no sujeito que neste momento não é nossa preocupação. O que enfatizamos é o aspecto já criador da dança imanente como pensamento que erige em interface crítica com a questão do dogma, resguardando-nos em abordá-la também a partir das noções de *eminência* e *transcendência*.

A dissolução de uma imagem dogmática na dança imanente ocorre, quando ela, como pensamento e expressão estética, é criação, e o tempo todo criação. Criação volátil, volúvel, móbil, inclusive descartável. Recicla-se em outras dobras sempre outras, mas nunca se põe como vontade de verdade, uma vez que ainda se questiona perenemente sobre sua própria existência. Elogiar a dança é elogiar sua efemeridade, seu frescor que, querendo ou não, são ambíguos, paradoxais e, por vezes, cínicos.

Esta questão é trazida à tona porque a *subjetividade*, apenas lançada no texto, poderia invocar uma imagem dogmática da dança sobre o pensar-dançar que se universaliza ao resto, porém a subjetividade mendiana não diz respeito ao “bom senso” na dança e muito menos a um *sensu comum*. A dança imanente não é um *espelho*, que reflete, reproduz, *representa*. Ela afugenta-se de um postulado e admite suas potências (e possibilidades). O plano de imanência, como “lugar” de possíveis,



possibilita pensar uma DI “exatamente” neste “lócus”. A “consciência constituinte” daquele que dança não é unicista, unificadora ou de sentido único (unívoca), o que gera possibilidade de variações de concepções-outras da/na consciência sobre si-mesmo-outro.

Talvez, nos caiba voltar ao profícuo problema a respeito da identidade na dança imanente: um problema de *sujeito*, “consciência dançante”, o que nos faria apontar complementos à teoria inicialmente elaborada por Mendes. Quem sabe para uma Tese: a dança imanente é uma dança de sujeito? De identidade? De personalidade? Ou uma dança sem rosto? Problema complexo, porém mesmo este não sendo o espaço mais apropriado para tal discussão, ressaltamos que liberar uma dança imanente de um plano de subjetividade é essencial na medida em que se preza pelo espectro das singularidades como determinação por meio da *diferença*, pois a individualidade pode ser confundida com o “Eu” por vias representativas que leva a apreender a diferença.

A *dif'errância* de um sujeito não determinista recai em um (e no) erro que é “sina” que não dura, onde, assim como D&G afirmam que no decorrer da história diversos planos com fins de explicações ulteriores, em Filosofia, se erigiram, em dança também muitos planos se criaram com fins de explicações, por vezes, enclausuradoras que abafaram novas criações. Considerar uma dança imanente é considerar a infinidade de criação de novas realidades, por isso a defesa de uma dança que não trabalha com uma subjetividade universalizante.

Seria, basicamente, compreendê-la primordialmente como uma dança-paradoxo na medida em que a cada performance (teórico-cênica) instaurará sempre outros novos, reforçando seu exercício de “violência” sobre as cotidianices.

Erigir retratos maquínicos de si em dança é operar movimentos poéticos que construam um monumento e o derroquem de imediato, não conferindo, mas redobrando curvas sobre si mesmo. Fazer dançar a si é fazer dançar à uma máquina pesada repleta de pré-conceitos e ajuizamentos modelares que jamais permanecem estáticos.

Movimentar o lugar da criação em dança é movimentar a própria dança, tendo em vista que os planos onde os acontecimentos se instauram não necessariamente são condicionamentos anteriores, mas paralelos a eles.

Enfim, o plano de imanência em termos de dança seria aquele lugar pelo qual os movimentos-acontecimentos correm efetuando-se sempre em coisas-novas, o que no linguajar dos franceses, diz respeito a povoamentos de tribos no plano, uma vez que “O plano não tem outras regiões senão as tribos que o povoam e nele se deslocam” (2010, p. 52).

Dançar o não dançado é saltar, girar, desequilibrar as variáveis da existência que em coexistência ultrapassam as configurações ordenadas e estratificadas, *tornando-se devir infinito*. Sem *sucessões*, mas com *coadunações*, a DI reforça o caráter particular, porém articulado, da dança na contemporaneidade. Diluindo marcas territoriais (por exemplo, entre arte e filosofia, dança e performance, projeção midiática e corpo) a DI nos confirma as possibilidades dos possíveis quer em cena quer em teoria. A íntima dança tem por “finalidade sem sentido” tornar-se-dançarino infinito (em inspirações deleuzianas).

Pensar o não pensado, dançar o não dançado e viver o não vivido, tomam, a imanência como vida e a vida como *uma* dança, onde circulam intensidades antes do “mim”, do “eu”, revelando-se plano para insurgências de movimentos poéticos que fundam outros planos.

Uma dança pessoal que, conforme já explicada, não pode recair na “armadilha” da subjetividade a priori. Uma dança que surge de um plano impessoal, de “um solo, que não se confunde com eles, mas que abriga seus germes e os personagens que os cultivam” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 15).

### Desfins Imanentes

O plano de imanência como vida garante o alargamento das movimentações, suas dilatações que fluidas inferem povoamentos diferenciais. Pensar a DI, da maneira como propomos, tem a ver com movimentações que não pressupõem nem sobrepõem movimentos cênicos e conceituais.

Ao passo de que não se pode de todo conter uma movimentação caótica de um plano de imanência, este perpassa pela cena imanentemente dançada, uma vez que não existem donos da imanência, mas sim imanências dançantes.

Se se toma o lugar da criação em dança como imanência se deve admitir a incompletude de um plano que aproxima Deleuze e Mendes por meio das multiplicidades, acontecimentos e vidas possíveis. Certa indefinição. Indefinição que traz o acontecimento às cenas.

“Sem saber” que em vão seria dissertar a respeito de uma dança sem nome, sem cara, sem jeito, poderíamos pensar a partir daqui em uma dança sem sujeito? Questões para próximos capítulos. Mas, de antemão cabe-nos afirmar que as coisas da vida, ou melhor, as coisas que *acontecem* no plano da vida permeiam-se mutuamente indicando que mesmo que se pense uma dança-pessoa, “subjetiva” e/ou idiossincrática, necessita-se sempre reconhecer que por trás disso há um fundo de instabilidade e de singularidades plenas, *diferenciais* por si mesmas: uma pré-pessoalidade antes da pessoalidade, onde as coexistências de singularidades fazem

surgir movimentos macroscópicos em dança que repercutem diretamente à anseios subjetivos do dançarino, que, por outro lado, anteriormente dispensam *sentidos*, mas formam a singularidade de uma dança.

Uma imanência como dança e uma dança como vida correspondem diretamente à *diferença*, à invenção e à potencialização dos/em planos. A dança imanente é uma dança que possui respeito pela [instabilidade, fluxo e criação da] vida. Trata-se de *respirar*. Pensar a dança imanente é pensar *uma* vida. *Uma*, sempre indefinida, que, sim, talvez até ultrapasse o sujeito: *uma vida-dança (im) pessoal*. Pensar a dança assim, é pensá-la como acontecimento próprio da vida, por ela percorrida, como “centelha” (DELEUZE, 2002) que *ocorre*.

Essa *ocorrência*, esse tudo-nada que não acontece para sempre é o lugar próprio da dança, cuja sempre vai fazer questão de abrir mão dele.

Gostaríamos de empreender novos comentários a respeito destas articulações, porém neste espaço, já esgotado, em suma, apenas nos permitimos a levantar alguns pontos-problemas centrais a respeito de uma dança pretendida imanente, a qual teria por (des)lugar da criação o desafio movente de se reinventar pensada e experimentalmente como um eterno desafio ao “saber”.

### Referências bibliográficas

DELEUZE, G. *A imanência: uma vida...* Revista Educação e Realidade: Porto Alegre, n. 27, v. 2. p.1-10, 2002.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* ed. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

GOMES, R. F. *Do Onto: uma corpografia imanente*. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA. p. 669-682., 2019.

LIMA, W. *Atos de escritura: tessituras (in)disciplinadas na pesquisa em Artes*. In: MARTINS, B.; LIMA, W. (Orgs). *Atos de escritura*. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, p. 14-35, 2018.

MENDES, A. F. *Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Avesso*. São Paulo: Editora Escrituras, 2010.

MENDES, A. F. *Considerações Acerca da Dança Imanente*. Revista Ensaio Geral, v. 4, p. 24-35, 2012.

PENUELLA, P. *Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, n.1, v. 8, p. 615-640, 2018.

SILVA, C. R. *Experimentar(-se): dança contemporânea e transformação*. In: II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA - Dança: Teorias do Corpo Dança, São Paulo-SP. Comitê Temático Dança em Mediações Educacionais, 2012.



# A PLANTA DA PELE: UMA CARTOGRAFIA DAS MEMÓRIAS PARA A PRODUÇÃO DE DADOS DE UMA PESQUISA EM ARTES

Enoque Paulino

O pesquisar as memórias e as suas luminosidades vieram com a inquietação de um artista paraense no exercer de múltiplas funções dentro do fazer teatral, diretor, iluminador, cenógrafo, ator entre tantas outras frentes necessárias para realizar um trabalho cênico. Se faz teatro, se ocupa, articula o pensamento, se faz tudo. O trabalho me fez pensar a cena para além de uma camada visual, me fez pensar poética.

O que será abordado aqui é uma parte da minha pesquisa em luminosidades das memórias como um método de criação poético teatral. Parte-se das memórias e de suas luminosidades sobre os acontecimentos que nos adaptaram para sermos quem somos hoje, é uma experimentação de capturar as luminosidades que as memórias tem e a partir delas criar um ato poético através da luz, reproduzindo essas luminosidades em cena, trazendo a luz como principal indutora de criação.

Em sala de trabalho, que nesse caso é a minha própria casa, tenho para mais de 100 plantas ornamentais, folhagens das mais variadas espécies, tenho um trabalho diário de plantio de mudas, de poda, de rega, adubação e fertilização orgânica e de verificação de incidência de luz sobre elas, justamente por que não tenho o tão sonhado quintal para quem tem plantas em casa. Iniciei uma investigação de luz, parei para observar por onde a luz do sol entra na minha casa, que paredes elas iluminam, quais os horários com mais incidência de luz e comecei uma dança, uma movimentação para que todas consigam crescer fortes e saudáveis. Comecei a observar que as plantas se movimentam em direção a luz, caminham, se espicham numa tentativa de sobrevivência. As roseiras já não saem mais das janelas, assim como os cactos e o mais recente presente, um pé de tangerina que tenho mantido em vaso.

Narrar essa atividade diária me é necessário por observar que esse cuidado e observação da luminosidade solar na minha casa está potente, intuitivamente me propus a relacionar com a pesquisa.

## Como eu cheguei até aqui?

A pesquisa inicialmente estava dividida em três partes, as quais denominei de a Luz Íntima, a Luz Compartilhada e a Luz de uma Época, explicitando-as são essas: a Luz íntima são as luminosidades das minhas memórias, uma visão bem pessoal de acontecimentos e vivências; a Luz Compartilhada, as memórias criadas em comunhão com os meus amigos, familiares, trabalhos, namoros, pessoas com as quais compartilhei momentos e histórias; a luz de uma Época é a etapa da pesquisa na qual eu queria descobrir que luz teriam as minhas memórias com relação a época em que vivo.

Como método de trabalho, opto por narrar as memórias e suas luminosidades em arquivos de áudios, criando um banco de dados de memórias de luz. Artimanha que me ajudou a registrar as memórias, mas não a visualiza-las ou toca-las, e isso era o que mais me frustrava nessa parte do percurso. Para tanto, criei um dispositivo visual que chamo de linha da vida do eu pesquisador/iluminador, uma linha da vida que não é cronológica, mas na ordem em que elas se mostram, seja pelas atividades da vida, seja em sala de trabalho, mas tendo consciência de que algo está ativado, em alerta, para que todo acontecimento possa ser direcionado para a pesquisa. Algo que me lembra algo e que é direcionado para um exercício ainda mais descritivo dessas luminosidades, essa linha da vida é um mapa visual acionado por luz, uma projeção, mas também algo físico que posso, sempre que olhar, tocar a trajetória construída até o momento.

Com todo esse material descritivo e visual em mãos, comecei a me indagar sobre a natureza egoísta que essa pesquisa tem e comecei a me perguntar para quem essa pesquisa serviria no âmbito das artes? Por que iniciar uma pesquisa onde eu falo da minha vida, das minhas memórias, a quem serviria isso? Por que esse pensamento tão egoísta? Paula Sibila (2016) fez um estudo sobre o eu como espetáculo, destacando a intimidade como uma nova forma de falar sobre a vida cotidiana.

Destacam-se algumas peculiaridades nos relatos biográficos que hoje proliferam. Por um lado, o foco tem se desviado das figuras ilustres: foram abandonadas as vidas exemplares ou heróicas que antes atraíam a atenção de biógrafos e leitores, para se debruçar sobre as pessoas consideradas comuns. Isso, é claro, sem desprezar uma busca pertinaz por aquilo que toda figura extraordinária também tem (ou teve) de comum, banal, trivial. Pois há um evidente deslocamento em direção a intimidade; isto é, uma curiosidade ainda crescente por aqueles âmbitos da existência que costumavam ser catalogados de maneira inequívocas como privados, tanto no que se refere as celebridades de todos os tipos e épocas como a qualquer um.

Enquanto vão se alargando os limites do que se pode dizer e mostrar ante um público que se deseja infinito, a esfera da intimidade continua sendo muito valiosa para cada um - sobretudo, parece ser cada vez mais importante na hora

de definir quem se é e quanto se vale -, mas agora ela transborda os limites do espaço privado e se exacerba sob a luz de uma visibilidade quase total (SIBILA, 2016, p. 61-62).

Dentro desse contexto onde o eu ganha força enquanto obra, acredito que esse experimento possa servir também como uma valiosa arma de troca, onde a vida do outro importa, onde as experiências por mais banais que sejam, possam valer de algo para quem a assiste.

Por refletir sobre as atmosfera do tempo em que vivemos e sentir um desanimo pessoal desde o golpe político em 2016 no Brasil, que passa pelas eleições presidenciais em 2018, o avanço ultra conservador da política no país e pelo projeto de desmonte da educação, da pesquisa e dos órgãos responsáveis por fomentar a cultura produzida em todo o território nacional, confesso que cheguei a quase desistir de ser um pesquisador em artes nesse contexto fúnebre, mas acima de tudo isso, eu sempre acreditei que a arte possa ser uma arma potente de combate e de expressão de quem somos no mundo e do que queremos para ele e partindo desse pensamento primeiro, me fiz outro questionamento, o que eu poderia iluminar hoje quando me percebo em um período de total escuridão para que eu possa iluminar o futuro? Que luz é essa que temos nas memórias que poderíamos utilizar como tática para sobreviver? O que eu pode trocar com outros “eus” iguais?

Na tentativa de respostas, abro um caminho para um outro paradigma, ao invés de buscar as luminosidades das memórias e criar cenas, por que não investigar que luz é essa que temos, que nos aquece, que nos nutre ou que nos impulsiona a sermos pessoas sensíveis, éticas, criativas? Como ser luz na escuridão? Que luz é essa? O que fizemos? Quais acontecimentos nos iluminaram? Perguntas para uma vida toda, mas são questionamentos para impulsionar o pensamento criativo/critico, fomentar um debate entre política, arte, ética, estética e criação cênica.

A principal ideia é não tornar a pesquisa passiva a toda conjuntura política a qual estamos inseridos, fazer arte é falar do seu tempo e estamos vivendo um momento em que nos sentimos acuados e que a cultura do medo e do ódio está sendo disseminada com total potência, disseminada pelas chacinas que sempre acontecem nas periferias das grandes cidades, pelo projeto de liberação do porte de armas, que ainda está vivo na cabeça de quem está com a máquina nas mãos, pelas mortes no campo ou pela fala opressora, LGBTQI+fóbica, racista e machista do presidente do país. Se já descobrimos que medo e ódio são a matéria de trabalho deles, acredito que a nossa possa ser luz.

Como ser luz na escuridão passa a ser a pergunta guia da pesquisa, seguindo a lógica cartográfica de que boas perguntas devem nortear o caminho. Agora essas memórias serão delimitadas por temas, estes pertinentes a ações coletivas ou



individuais feitas no passado ou no presente por artistas, pois são as pessoas com que eu quero falar nesse hoje obscuro, mas que possam ter relação a época que vivemos agora (o presente) e que estas possam de alguma maneira influenciar através das suas luminosidades. Luminosidades podem ser tratadas aqui como metáforas para ações, assim como na sua forma literal de luz. Pretendo nessa experimentação com as luminosidades escavar a época em que elas foram criadas e descobrir que luz essa época tinham/tem, pois não só o passado será analisado, como também, o presente e de certa forma o futuro.

Para organizar o pensamento dessa pesquisa e tentar conseguir uma resposta para “Como ser na luz na escuridão? ”, talvez seja necessário compreender de onde viemos e que acontecimentos nos trouxeram ao agora, seres em busca de luz. Nesse primeiro momento, escavarei a minha trajetória de vida afim de responder tal pergunta, se vou conseguir respondê-la a vocês, é uma outra questão, mas confesso que essa resposta é bem importante para o prosseguimento dessa jornada, não só enquanto artista ou pesquisador, mas como ser humano.

Começo esse novo percurso buscando as luminosidades que trago comigo referentes a minha família, primeira referência que tive para tudo. Nesse momento me coloco abaixo do foco de luz e quem opera a mesa de iluminação é o meu pai.



Figura 1 - Meu pai - Enoque Paulino. Fonte: acervo pessoal

Nesse processo, utilizo a cartografia, um método pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), método pensado para se acompanhar um processo em curso, de produção. Mas dentro desse processo inicial, me guio pelas pistas apontadas por Virginia Kastrup (2009) no que ela propõe como pistas para a atenção do trabalho do cartografo no momento de coleta de dados, ou melhor formulando, na produção de dados.

A pista que tomamos aqui diz respeito ao funcionamento da atenção durante o trabalho de campo. Não se trata de buscar uma teoria geral da atenção. A ideia é que, na base da construção de conhecimento através de um método dessa natureza, há um tipo de funcionamento da atenção que foi em parte descrito por S. Freud (1912/1969) com o conceito de atenção flutuante e por H. Bergson (1897/1990) com o conceito de reconhecimento atento. Através do recurso a esses conceitos, bem como referências extraídas do campo das ciências cognitivas contemporâneas, o objetivo é analisar a etapa inicial de uma pesquisa, tradicionalmente denominada “coleta de dados”. Ocorre que, do ponto de vista dos recentes estudos acerca da cognição numa perspectiva construtivista, não há coleta de dados, mas, desde o início, uma produção de dados da pesquisa. A formulação paradoxal de uma “produção de dados” visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, já estava lá de modo virtual (KASTRUP, 2009, p. 32-33).

Rememorar as lembranças com o meu pai me faz enxergar esse trabalho como um processo de cura, em vários momentos da etapa da pesquisa fui atravessado por raiva, amor, dúvidas, saudades, orgulho e vergonha, um misto de sensações que talvez demore um tempo para perceber de forma clara e compreender o que passei nesse momento.

Kastrup (2009), organiza quatro variedades da atenção do cartógrafo: O rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Dentro dessas variantes me organizei na produção de conteúdo para a construção desse primeiro fragmento do ato poético teatral. O rastreio é um gesto de varredura de campo, onde o cartógrafo se coloca a procurar uma meta ou um alvo móvel. Não se sabe ao certo o que se está procurando e se faz necessária alguma habilidade para lidar com um alvo em mudança contínua.

Para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo. O rastreio não se identifica a uma busca de informação. A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica por sintonia fina com o problema. Trata-se aí de uma atitude de concentração pelo problema e no problema. A tendência é a eliminação da intermediação do saber e das inclinações pessoais. O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características se aproximam da percepção hepática (KASTRUP, 2009, p. 40-41).

Dentro do meu processo de rastreio, estava debruçado sobre fotografias, exercícios de relembrar acontecimentos relacionados ao meu pai, nossas memórias, sem ao certo saber o que fazer com elas, todas continham uma luz diferente, todas me traziam um sentimento. Percebi que era preciso enxergar além, decidi organizá-las de maneira em que eu pudesse observá-las melhor. Comecei a fazer um primeiro filtro, esse totalmente pessoal/emocional, adotando como base aquelas memórias que me alteram até hoje. Essas foram organizadas em um segundo mapa.

O primeiro momento de seleção das luminosidades. O que seria nesse ponto a segunda pista, o toque. O toque é sentido como uma rápida sensação, ele serve como um primeiro processo de seleção dos dados.

O que é notado pode tornar-se fonte de dispersão, mas também de alerta. Algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados. O relevo não resulta da inclinação ou deliberação do cartografo, não sendo, portanto, de natureza subjetiva. Também não é mero estímulo distrator que convoca o foco e se traduz num reconhecimento automático. Algo acontece e exige atenção. O ambiente perceptivo traz mudanças, evidenciando uma incongruência com a situação que é percebida até então como estável. É signo de que há um processo em curso, que requer uma atenção renovadamente concentrada [...] o toque pode levar tempo para acontecer e pode ter diferentes graus de intensidade. Sua importância no desenvolvimento de uma pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado. Através da atenção ao toque, a cartografia procura assegurar o rigor do método sem abrir mão da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento, que constitui uma exigência positiva do processo de investigação *ad hoc* (KASTRUP, 2009, p. 42-43).

O mapa de memórias, me serviu como um meio de reconhecimento visual desses dados, reorganizo o que descrevo como a linha da vida do eu pesquisador. Como já disse antes, as memórias não chegam de forma linear ou cronológica, mas pelos acontecimentos da vida. Nesse mapa consigo destacar as memórias que mais me afetaram. As disposições delas foram organizadas de acordo com a chegada, e uma delas talvez, me fez ter esse amor por plantas hoje, a memória do plantio das mudas de açaí, feijão, abacaxi e pimentas do reino no sítio do meu pai em Capitão Poço, cidade que passei toda a infância e início da adolescência antes de mudar para Belém, foram mais de mil mudas plantadas com o meu pai e a principal luz dessa memória é a luz do sol, a luz natural.

Focalizo nessa memória totalmente envolvido pelo trabalho diário descrito no início desse artigo e penso que se estivesse envolvido com qualquer outra coisa com o mesmo afincamento, o que poderia ser o foco da minha atenção seria qualquer outra coisa, essas memórias dispostas dessa forma e a utilização da cartografia como formulação de dados me mostram que tenho janelas de infinitas possibilidades de criação e nesse contexto chego a terceira pista da atenção do cartografo, o pouso. O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observações se reconfigura. A atenção muda de escala (KASTRUP, 2009).

Segundo Vermersch (2002), mudamos de janela atencional. No âmbito dos estudos da atenção, a noção de janela atencional serve para marcar que existe sempre um certo quadro de apreensão. Há um gesto que delimita um centro mais pregnante, em torno do qual se organiza momentaneamente um campo, um horizonte, enfim, uma periferia. A janela constitui uma referência espacial, mas não se delimita a isso. Significa, antes de tudo, uma referência ao problema

dos limites e das fronteiras da mobilidade da atenção. A tônica do conceito é a dinâmica da atenção, visto que há mobilidade no seio de cada janela e também passagem de uma janela para outras, que coexistem com a primeira, embora com um modo diferente de presença. (KASTRUP, 2009, p. 43)

Ainda com todas as sensações presentes no meu corpo, me pergunto como um iluminador cênico consegue manipular a luz do sol, como um artista da luz que sempre teve esse controle sobre ela pode nesse momento não ter ideia do que fazer com essa fonte de luz? Sigo as instruções da pista e tento me distanciar desse efeito emocional. Parto para as pesquisas de luz que já havia tido contato antes e me deparo novamente com Cibele Forjaz (2015).

De seu início até o século XV, o teatro é iluminado basicamente pela luz do Sol, e a palavra determina o tempo e o lugar da ação por um princípio épico, ou seja, a narrativa. Enquanto o teatro acontece à luz do dia não é necessário, nem possível, à luz imitar a natureza. Nesse longo período, que poderíamos chamar livremente de uma *pré-história* da iluminação cênica, a questão da visibilidade estava resolvida *a priori* com a luz do Sol, portanto, a utilização da luz artificial tinha por função primordial realizar efeitos especiais.

Podemos nos perguntar: para que e por que recorrer ao fogo se o Sol iluminava a todos e as palavras narravam toda a espécie de descrição complementar à ação?

Também podemos arriscar uma hipótese: a luz do fogo, os efeitos pirotécnicos e a reflexão da luz do Sol por meio de metais polidos e todos os efeitos especiais inventados neste longo período da história têm essencialmente um único objetivo, são desde o início uma forma de atravessar o visível e o dizível, rumo às manifestações do divino ou do terrível, com o objetivo de causar *maravilhamento* ou pavor.

Quando a palavra não chega, é preciso ultrapassá-la, e quando a imagem real não basta, é preciso cercá-la de mistério, ofuscar a vista e dar poderes inumanos aos homens através da transformação do visível.

O fogo é e sempre foi um elemento mágico, ligado à transformação alquímica e religiosa. O espaço cênico não é um lugar qualquer, é um limiar entre o real e o irreal, entre o sagrado e o profano, onde vemos representadas manifestações do divino e do terrível sobre os homens, histórias fantásticas e casos exemplares, onde deuses e heróis convivem com os simples mortais, como nós, onde os pecadores podem ser punidos pelas chamas terríveis das bocas do inferno, e os milagres representados diante dos nossos olhos e os santos elevados aos céus em meio ao fulgor da luz divina (FORJAZ, 2015, p. 118-119).

Desde que o teatro existe a luz do sol se fez presente nessa escrita poética, com a evolução das técnicas e tecnologias chegamos ao que temos hoje dentro das casas de espetáculos, dos modernos refletores as diversas realidades precárias, essas muito mais conhecidas dentro do meu ofício e da minha própria realidade. Mas a questão é que nesse momento, me abraço nas possibilidades inventivas do teatro e passo a planejar uma maquinaria que esteja entre esse lugar do real e o irreal, esse lugar mágico de proteção dos incômodos ao panorama social e político que vivemos hoje e idealizo criar essa pele planta, força caule que protege e dá sombra, que alimenta e que precisa de luz para sobreviver, uma armadura de guerra, uma arma, um delírio.

Bergson afirma que o reconhecimento atento tem como característica nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares. A percepção é lançada para imagens do passado conservadas na memória, ao contrário do que ocorre no reconhecimento atento automático, em que ela é lançada para a ação futura. Bergson comenta sobre o reconhecimento atento: “enquanto no reconhecimento automático nossos movimentos prolongam nossa percepção para obter efeitos úteis e nos afastam assim do objetivo percebido, aqui, ao contrário, eles nos reconduzem ao objeto para sublinhar seus contornos. Daí o papel preponderante, e não mais acessório, que as lembranças-imagens adquirem [...] A originalidade da análise bergsoniana é apontar que o processo de reconhecimento não se dá de forma linear, como um trajeto único ou uma marcha em linha reta. Não se faz através do encadeamento de percepções ou de associações cumulativas de ideias. O reconhecimento atento ocorre na forma de circuitos (KASTRUP, 2009, p. 45-46),

Todo esse processo de descobertas me fez perceber o reconhecimento atento ou me levou a perceber que todo esse processo se faz parte desse reconhecimento, como se estivessem sempre interligados, em circuito como diz Kastrup.

A forma como essa Planta da Pele começou a ser construída está dentro do que podemos chamar de Artificio, segundo o conceito abordado por Flusser (1985), para ele Artificio é modo como se opera, como os homens fazem, a técnica criada, modificada ou adotada por alguém. Para Flusser essa técnica é o que provavelmente nos difere dos outros animais, fazemos não por uma técnica geneticamente determinada, mas por métodos que se modificam ao longo do tempo. Dentro dessa perspectiva de mudança do fazer do homem (artífice) está a lógica do pensamento que trago para essa etapa da pesquisa, a de modificar o mundo em que vivemos.

Ser homem (artífice) é alterar os objetos com técnicas sempre outras, afim de alterar-se a si próprio. Por certo: nossa meta primeira, ao avançarmos contra o mundo, é de fazer com que o mundo seja como deve ser, e deixe de ser como era, mas tal meta primeira rebate contra nós, e isto torna evidente a nossa meta derradeira: avançamos contra o mundo, afim de fazermos com que sejamos como devemos ser, e deixemos de ser como éramos. O propósito de todas as nossas técnicas, de todos os nossos artifícios, o propósito de todas as nossas obras, é o da auto alteração, o de mudarmos. O derradeiro artifício do homem é o próprio homem. Por isso, a história das técnicas, e a história das obras, não passam de excrescências, de epiciclos que assentam sobre a história do homem (FLUSSER, 1985, p.02).

Para Flusser (1985), para se construir uma antropologia é necessário observar o feedback entre o nosso método de alterar objetos, (nossa técnica), os objetos alterados, (nossas obras), e nos mesmos (o artífice, o sujeito).

Cada qual desses três fatores determina os demais, e é por eles determinado. A técnica altera o objeto, o objeto alterado altera a técnica, a técnica alterada altera o sujeito, e o sujeito alterado altera a técnica. Para construirmos uma antropologia, é preciso dizer que já éramos uma coisa, agora somos outra coisa, para virar outra coisa ainda (FLUSSER, 1985, p. 01).

Com toda essa bagagem em mãos me coloco em sala de trabalho. O contexto da roupa planta-pele está inserido nas memórias que foram selecionadas, todas memórias com o meu pai. Utilizo as que foram selecionadas para iniciar esse ato poético e construir esse trabalho que será mostrado a vocês agora em uma sequência de imagens.

Este artigo foi pensado não para falar do processo de criação em si, mas do que antecede ele, da coleta de dados, da produção desses dados e de como podemos levantar material para as nossas criações. Espero que quem possa ler esse artigo saiba que a memória, nossa bagagem e histórias de vida sempre vão poder ser um norte para alguém. Uma troca. Uma luz.



Figura 2 - Musgos vivos.  
Fonte: acervo pessoal



Figura 3 - Material de construção da Planta pele.  
Fonte: acervo pessoal



Figura 4 - Construção da pele planta. Fonte: acervo pessoal



Figura 5 - Construção da planta da pele. Fonte: acervo pessoal



Figura 6. Fonte: acervo pessoal



Figura 7. Fonte: acervo pessoal



Figura 8. Fonte: acervo pessoal



Figura 9. Fonte: acervo pessoal

### Roteiro de experimentação - Ato poético I ou Como eu cheguei aqui de verdade

Dentro de um caixa de madeira com terra preta, estou preso pelos pés, por galhos, raízes que se encontram presas a caixa. Vasculho e encontro enterrado uma pequena pá. Começa-se o movimento de cova, essa cova movimenta pouca terra. Cessa o movimento. Volta o movimento de procurar algo. Encontra-se uma pá um pouco maior, cava-se mais um pouco, encontra-se uma pá maior ainda, cava-se mais e deixar as raízes expostas, levanta-se, movimenta-se em direção das luzes da janela, as raízes acompanham esse caminhar o tempo todo, elas são extensas, continuam presas as pernas, uma música começa a tocar, ouve-se a voz de Roberto Carlos. Caminha-se até as janelas, a luz do sol entra pela casa, recebe-se a luz do sol, várias plantas pelo lugar, poda-se, revolve a terra, planta-se, rega as plantas, se rega, pede rega. Tenta ir mais longe, espicha-se para fora, quer expandir, mas as raízes não deixam. Volta para a caixa de terra, cava-se mais ainda, encontra-se um machado, corta-se as raízes. Abre-se as portas da casa, vai para a rua. Vira planta, imita-se planta, sede, calor, murcha-se. Queima-se os pés e volta para casa, mergulha os pés numa grande bacia de água. Tira-se a pele, rega a pele. Fecha-se as janelas. Volta para a caixa de terra preta, deita-se. Mexe-se. Levanta. Luz artificial em cima da caixa, volta a deitar-se. Projeção com os mapas. Música para. Levanta-se e descobre

que as raízes já estão presas novamente as pernas. A música volta a tocar, caminha-se até as janelas e começa todo o processo novamente de cuidados com as plantas.



Figura 11 - Experimentação cênica.  
Fonte: acervo pessoal



Figura 10 - Experimentação cênica.  
Fonte: acervo pessoal

### Referências Bibliográficas

FORJAZ, C. *À luz da linguagem—um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica*. Sala Preta, v. 15, n. 2, p. 117-135, 2015.

FLUSSER, V. *Artifício, artefato, artimanha*. Série de palestras proferidas no âmbito da 18ª. Bienal de São Paulo, catalogadas nos Arquivos Flusser como “Bienal\_04\_1946, Bienal\_05\_1947 e Bienal\_06\_1948”. Disponível em: [http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha\\_new.pdf](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf). Acessado em: 01 de Julho de 2019.

KASTRUP, V. *Pistas do método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SIBILIA, P. *O show do eu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.





# INCORPORE MEMÓRIAS: ARTE DE PERFORMANCE NA AMAZÔNIA

Amanda Nascimento Modesto

## Introdução

Sabemos que este texto deveria iniciar com as formalidades da apresentação do tema e objeto de estudo, e introduzir o leitor em nossa proposta de pesquisa, então observe, não é por desconhecer os padrões científicos imperantes que iniciamos este trabalho com uma fuga da norma padrão, mas sim porque ele por si só é a ação libertária, todos os dias, a ciência considerada válida, pesquisa por nós, escreve por nós, conta nossa história, mas hoje nos fazemos representar por nós mesmas, enquanto mulheres pesquisadoras, da região Amazônica, e construtoras dos próprios saberes.

Nossa anarquia vem por meio da prática que encontramos pelos contatos com a arte e o teatro, a performance artística, foi dela que partiu toda uma história que se desenrolou ao longo do ano 2017 no projeto In Corpo Re e é sobre como esta experiência foi significativa em nossas vidas que este trabalho se propõem a falar, passando por nossas inquietações, intervenções e estudos diversos.

A performance emerge dos movimentos de vanguarda como uma forma de provocação e desafio na busca de romper com a arte tradicional. Uma vez que os padrões já vinham sendo questionados inicialmente no seio das artes plásticas/visuais no século XX, a performance surge como uma proposta de valorização do momento de criação que prenunciaria talvez o cenário da arte contemporânea.

E assim como ela, surgimos na forma do projeto IN Corpo Re como experiência viva de resistência na universidade, a fim de mostrar novos caminhos a formação dos professores de educação física, e novas possibilidades de formação na escola, pela perspectiva do livre aprender, da livre expressão e da liberdade corporal, libertar nossos corpos é libertar nossa mente, é iniciar a revolução.

## Percurso metodológico

Este estudo consiste em um relato de experiência vivenciado por alunas do curso de Educação Física da Universidade do Estado do Pará no projeto de extensão In Corpo Re no ano de 2017. Utilizando-se de uma escrita pela Memória, objetivou-se na pesquisa, apresentar o caráter valorativo e de teor crítico que o projeto In Corpo Re atribuiu a formação acadêmica das mulheres envolvidas, reconhecidas enquanto pertencentes da região Amazônica e afro-ameríndias.

As ações do projeto de extensão aqui expostas foram resultado de um ano de trabalho corporal e estudo da arte educação por meio da ação performática, construídas através de encontros semanais, intervenções em escolas da periferia de Belém e a participação do grupo em espaços formais e informais de construção de conhecimento, bem como a exposição de trabalhos na perspectiva da arte de rua e ocupação.

Os encontros aconteciam às terças-feiras predominantemente no campus III CCBS da Universidade do Estado do Pará, Bairro do Marco, Belém - PA, 66095-740, mas extrapolava os limites da universidade em suas intervenções. Pautado no estudo da performance artística, que aqui tratamos como ações realizadas no âmbito artístico e em diferentes linguagens artísticas (as artes visuais, o teatro, a música, a dança, o cinema) para a produção de um “experimento radical” (COHEN, 2002, p.28).

Partindo da ação cultural pela liberdade (FREIRE, 1981), os trabalhos tinham como material primário a memória de suas integrantes, eram suas identidades culturais o material artístico utilizado, que por sua vez dava forma ao estudo do corpo na educação física como meio de construção social, do corpo como unidade básica do ser sujeito, o qual sobre este olhar o presente trabalho foi inspirado e composto quase como música ou poema, em frenesia.

## In corpo re a experiência viva

O projeto In Copo Re foi uma iniciativa pensada a partir da luta pela qualidade da formação de professores na universidade pública, compreendendo a necessidade de ocupar territórios como uma forma de garantir o saber compartilhado, e em um sistema acadêmico patriarcal, iniciou-se um projeto de trabalho corporal de mulheres para mulheres. Os encontros iniciaram com a proposta de buscar uma prática que fosse libertadora para o corpo, uma vez que no contexto em que se encontra a educação brasileira, perante tantos ataques a educação pública, básica, e superior, encontrar uma forma de resistência educacional era necessário.

Ao entender a arte como expressão máxima do Ser, e ação transformadora por si só, o projeto aliou-se ao estudo da performance, no que se refere a esta como ação

educacional, no processo de reconhecimento da importância do trabalho corporal como objeto de transformação social, e assim, capaz de garantir a resistência frente a todo tipo de opressão. E marcar território na Universidade como mulheres da Amazônia dentro de seus mais diversos entrelaços.

Uma vez que enxergamos a prática docente intrínseca à prática artística, conseguimos encontrar o abscesso que nos permite contrapor os modelos de ensino que podam a liberdade e a criatividade dos sujeitos, mesmo na qualidade do ensino superior. Por isso, apresentar uma experiência de permissividade e diferentes modos de expressão sugere um novo olhar. A performance abre uma visão subjetiva, quando por vezes o sujeito íntimo está posto no invisível (SCHECHNER, 2010).

Desse modo, entendemos que aquilo que nos aponta Freire (1982, p.117), em sua obra “Pedagogia do Oprimido”, sobre a Educação Popular ser verdadeiramente libertadora quando se constrói a partir de uma educação problematizadora, pautada no diálogo crítico, libertador e na tomada de consciência de sua condição existencial, também se aplica a academia, aqueles que voltarão para a sociedade como agentes formadores de opinião precisam ter condições de compreender sua realidade e transformá-la.

Nesse sentido, este trabalho torna-se ainda mais forte quando voltamos nossos olhares para a região a qual pertencemos, ao atentarmos para a força histórica que tem nossa arte e o sangue afro-indígena que inunda de ancestralidade as produções organizadas neste projeto, podemos dizer que paira uma subjetividade além de tudo cultural, algo que parte de nós, de uma identidade artística única, que precisa ser libertada, ouvida, e principalmente vivenciada.

A partir deste olhar sobre a Amazônica e sua constituição por aspectos temáticos, representações de lugares como o rio e a floresta, o rico imaginário, que entendemos que esta relação “representa tudo aquilo que circunscreve tal espaço físico, simbólico e imaginário” (NUNES, 2005, p. 19). Assim temos uma amostra de como a arte da região norte é intensa, portanto se existe a necessidade de aproximar os alunos, sejam da educação básica, seja do ensino superior, do contexto em que vivem, e se isto pode se dar por meio de diferentes inserções curriculares, por que não a artística? (FARES, 2013).

É na defesa dessa formação diferenciada que nos desafia o projeto In Corpo Re, pois, para além do estudo do corpo por meio das áreas biológicas, é preciso permitir a expressão de nossa ancestralidade e poética, é preciso instigar a busca de nossa herança histórico-cultural entendendo que nelas encontramos as ferramentas para a verdadeira transformação social, e que a performance vem como esta manifestação, da periferia contra as imposições a qual é sujeitada. Um grito das mulheres estudantes ainda tão oprimidas nas universidades e que de nós venha a revolução.

## In corpo re memória em cena

Nesse panorama, conseguimos compreender porque as memórias eram o mais puro material artístico, uma vez que a memória é matéria prima para a composição da identidade. “A identidade torna-se uma “celebração móvel” ela é formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam, e assim entendemos que é definida historicamente, e não biologicamente” (HALL, 2006, p. 13). E quando posta em cena é a proposta da própria transformação social.

Assim como o movimento feminista suscitou questões sociais até então inquestionáveis e pôs em dúvida a divisão entre dentro e fora, público e privado, abalando os referentes indenitários do sujeito. Nós propomos a quebra dos paradigmas da formalidade, uma vez que somos sujeitas inquietas, que entendem que as transformações sociais são fruto de uma mudança estrutural que fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, pois estes parâmetros deixam de ser fonte de referências sólidas para as identidades (SOUZA, 2014 apud KILOMBA, 2016) e assim destruimos as estruturas opressoras que nos cercam.



Figura 1. A Imagem mostra a primeira atividade desenvolvida pelo grupo onde o libertar dos cabelos significava a nossa própria liberdade. Fonte: acervo da autora

Para tal ação, nossos trabalhos tiveram início na experimentação livre de movimentos e possibilidades, enquanto nossas memórias eram compartilhadas entre nós. E desde este momento o conhecimento já estava sendo construído, mesmo que por muitas vezes isso possa ser negado, os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciências, são intrinsecamente relacionados ao poder (KILOMBA, 2016), que tenta manter um controle sobre o que é ou não válido para a academia, e isso é uma forma de limitar a expressão das minorias.

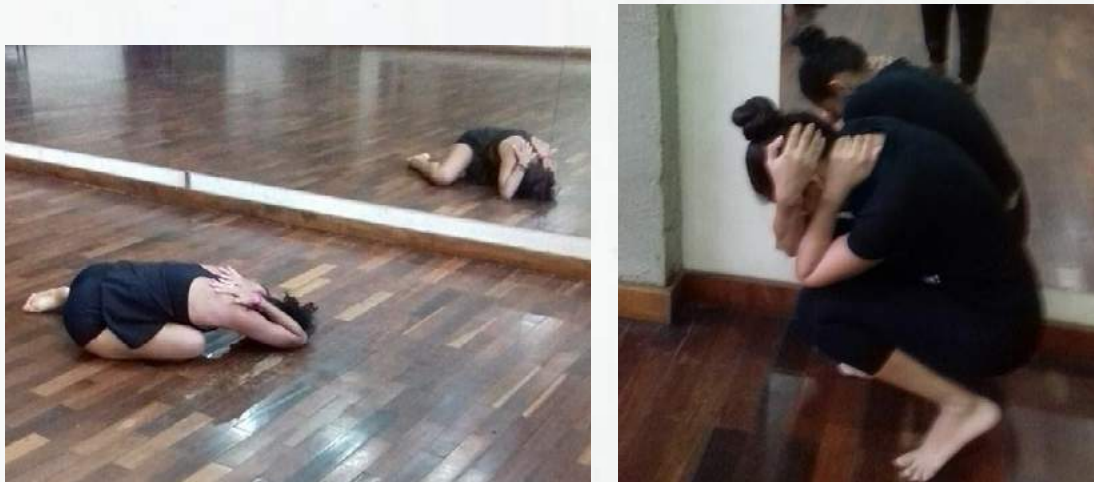


Figura 2. Imagens dos primeiros encontros discutindo através do trabalho corporal a opressão das mulheres na universidade. Fonte: acervo da autora

De certo que há muito tempo as minorias vem produzindo conhecimento independente, mas como são grupos de poder desigual, também têm acesso desigual aos recursos para projetar suas vozes (COLLINS, 2000). Não foi diferente com nosso projeto, sempre em espaços itinerantes e sem muito apoio, construímos nossas ações pela união e pura resistência, o que nos permite pontuar uma das primeiras grandes contribuições do projeto para nossas vidas, o ato de se fazer ser ouvida num cenário onde qualquer acadêmico que não seja conveniente com a ordem dominante tem sido rejeitado continuamente e colocado como produtor de uma ciência não “crível” (KILOMBA, 2016).

Desse modo as primeiras intervenções aconteceram com o objetivo de ocupar o espaço da universidade, paisagem que nos pertence, e mostrar que as mulheres estão inseridas neste cotidiano, e sobre a assumida identidade afro-ameríndia era possível transformar as configurações de conhecimento e poder, a cada intervenção nós descolonizávamos a academia, abríamos espaço para novos discursos e políticas educacionais de formação de professores.

Mesmo no ambiente da universidade mulheres são vítimas de violência todos os dias e quando tentamos falar sobre isso, quando não completamente silenciadas, temos nosso discurso desmerecido, mesmo este trabalho que vem relatar em fonte primaria o que foi por nós construído, será alvo da crítica do olhar sobre o conhecimento válido, onde nossas dores são subjetivas, pessoais, emocionais e parciais. Contudo somos firmes em afirmar que nossa memória é o melhor referencial teórico é material artístico exposto através do corpo.



Figura 3. As imagens mostram respectivamente a ocupação do hall de entrada e da escada da biblioteca na Universidade do Estado do Pará. Fonte: acervo da autora

O próximo passo foi ir ao encontro do olhar epistemológico do sujeito local, e dialogar com o cotidiano da periferia, extrapolando os espaços físicos da universidade. O projeto se direcionou às escolas do distrito de Icoaraci, para levar a ação performática aos alunos, colocando-os como agentes criadores, seriam suas memórias e suas identidades em foco, o seu dia-a-dia, o seu olhar.

Essa experiência foi uma das mais desafiadoras, pois, não sabíamos como os alunos iriam reagir, se aceitariam a proposta e se conseguiríamos alcançar o nosso objetivo de construir conhecimento e buscar a transformação social por meio daquilo que os sujeitos envolvidos já possuíam enquanto arcabouço enquanto cada vez mais nos encontrávamos e nos definíamos. Para a primeira escola levamos a proposta do olhar sobre a infância e as brincadeiras, tínhamos a pretensão de descobrir qual eram as relações compreendidas no brincar da periferia, quais os paralelos do imaginário do jogo e da brincadeira com a realidade vivida.



Figura 4. Fonte: acervo da autora

Uma das relações que mais aconteceram durante a atividade foi a figura da roda, o importante da roda é manifestação da diversidade cultural de enxergamos nela os antepassados daqueles que estão inseridos nos processos. A roda não tem distinção de gênero e pode ser vivenciada tanto pelos meninos quanto pelas meninas, ela abafa discursos de ódio, ela suprime as opressões, porque iguala a todos, pelo menos durante a atividade. Por isso nos preocupamos em manter o processo de organização da roda durante nossas intervenções onde era possível ver e ouvir todos os alunos.

Esse trabalho de libertação através da performance corporal no envolvimento da roda, se deu pelas trocas de energia e movimentações que vinham da ancestralidade vigente. Essa linguagem é o que chamamos de “collage”: a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes (COHEN, 2002); assim como acontece com os povos da região amazônica, manifestos diversos, sobrepostos e intrínsecos.

Nesse primeiro contato foi possível reafirmar que o diálogo também se dá com o corpo, para o corpo e no corpo em registros que não são palpáveis e nem tangíveis, mas que ficam em memória afetiva e que dão possibilidades ao princípio da auto determinação. Uma ação que dá organicidade para um sujeito crítico, criativo e participativo, atuante e protagonista.



Figura 5. Fonte: acervo da autora

Seguimos nossa jornada pelas escolas públicas do distrito de Icoaraci, tanto apresentando performances, quanto construindo-as junto aos alunos, era impressionante como eles tornavam-se naturalmente participativos ao trabalharem com suas experiências na criação das ações performáticas, era possível conhecer cada um deles, por meio daquilo que traziam para a cena.

Conseguíamos contemplar toda a diversidade na região Amazônica presente, resultante da diáspora dos povos negros, indígenas e europeus, e como por muitas vezes existe ainda a dificuldade de se reconhecer como produto dessa miscigenação



que paira na região norte. Essa dificuldade em se perceber pertencente do contexto da periferia urbana da Amazônia nos leva a compreender que as atuais políticas educacionais tentam invisibilizar e silenciar em termos as matrizes étnicas-raciais (PACHECO, 2012).

Estamos fartas de continuar destilando o discurso de nossos colonizadores, e suas versões da nossa história, instigar as crianças para refletir sobre sua realidade é um primeiro passo para marcar nossa autonomia, e capacidade de falar por nós mesmas. Contar a própria história, desenvolver a própria ciência.

Precisamos libertar nossas origens, libertar nossos corpos através do movimento, o In Corpo Re é o espetáculo da libertação, da miscigenação, da diversidade da nossa região. O professor de Educação Física precisa compreender a potencialidade que há em apreender em conjunto com seus alunos, num processo colaborativo de aprender a apreender como já nos dizia Paulo Freire (1987) somos seres inconclusos e inacabados por isso estamos em constante aprendizagem.



Figura 6. Fonte: acervo da autora

Instigamos os alunos a problematizarem acontecimentos do dia-a-dia da escola, família e colocarem em cena, com isso conseguimos com que eles mesmo criticassem sua realidade, suas atitudes e se inquietassem frente questões de violência, drogas, prostituição entre outros. Também foram perceptíveis os sintomas de uma sociedade que impõe padrões opressores para as crianças, comprovando o corpo negado nas aulas de Educação Física, pois na prática de movimentos não convencionais era perceptível o desconforto principalmente dos meninos.

Mesmo assim, conforme seus enredos vivos iam tomando forma, os primeiros enlaces eram cortados e víamos as próprias crianças concluindo que machismo é errado, que violência doméstica é errado, que ser homofóbico ou racista é errado, e pautaram suas construções na exposição dessas implicações e como elas estão presentes em suas rotinas, muitas vezes passando despercebidas, sem muita atenção.



Figura 7. Imagens das performances sobre abuso de álcool e drogas e violência doméstica criadas pelos alunos. Fonte: acervo da autora

### In corpo re territórios

Nos encaminhando para o fim deste breve recorte de uma grande história que foi a experiência construída no In Corpo Re, iremos compartilhar, quase como um memorial, algumas das ações performáticas realizadas por nosso grupo no ano de 2017, enquanto proposta de arte de rua e ocupação de territórios, realizadas em feiras, espaços de formação e mostras artísticas.



Figura 8. Performance Malas de ossos.  
Fonte: acervo da autora



Figura 9. Performance Era uma casa.  
Fonte: acervo da autora



Figura 10. Performance Mãe da Terra.  
Fonte: acervo da autora

## Conclusão

Chegamos ao fim desta breve amostra sobre o que o projeto In corpo Re significou em nossas vidas no ano de 2017, tivemos por finalidade expor o quanto crescemos enquanto agentes da educação que pretendem para além do ensino regular transformar a realidade a nossa volta.

Foi muito gratificante a receptividade positiva por parte dos alunos a nossa proposta o que nos faz seguir e intensificar o interesse no campo da liberdade corporal e performance, a fim de proporcionar mais experiências desse porte nas escolas, e quem sabe extravasar até mesmo as fronteiras de Belém.

Apesar de todas as dificuldades estruturais, foi observado que até as conversas paralelas diminuem ao se apresentar algo que fuja à rotina das crianças, elas voltam sua atenção aquilo que é realmente interessante para elas, portanto que se busque permitir essa identificação de sujeitos frente sua cultura, mostrando que o corpo liberto é bem mais interessante que a fatídica reprodução de movimentos.

Desse modo, concluímos não como algo que realmente chega ao fim, mas como um intervalo que se dá entre um ato e outro de um grande espetáculo, ao tratarmos da arte de performance podemos dizer que temos aqui o fim de uma cena que aguarda o momento de novamente se transfigurar, e assim seguimos nossa jornada como desbravadoras da nova educação, a educação do povo.

## Referências Bibliográficas

COHEN, R. *Performance como linguagem Criação de um tempo- espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

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

LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

NUNES, B. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.

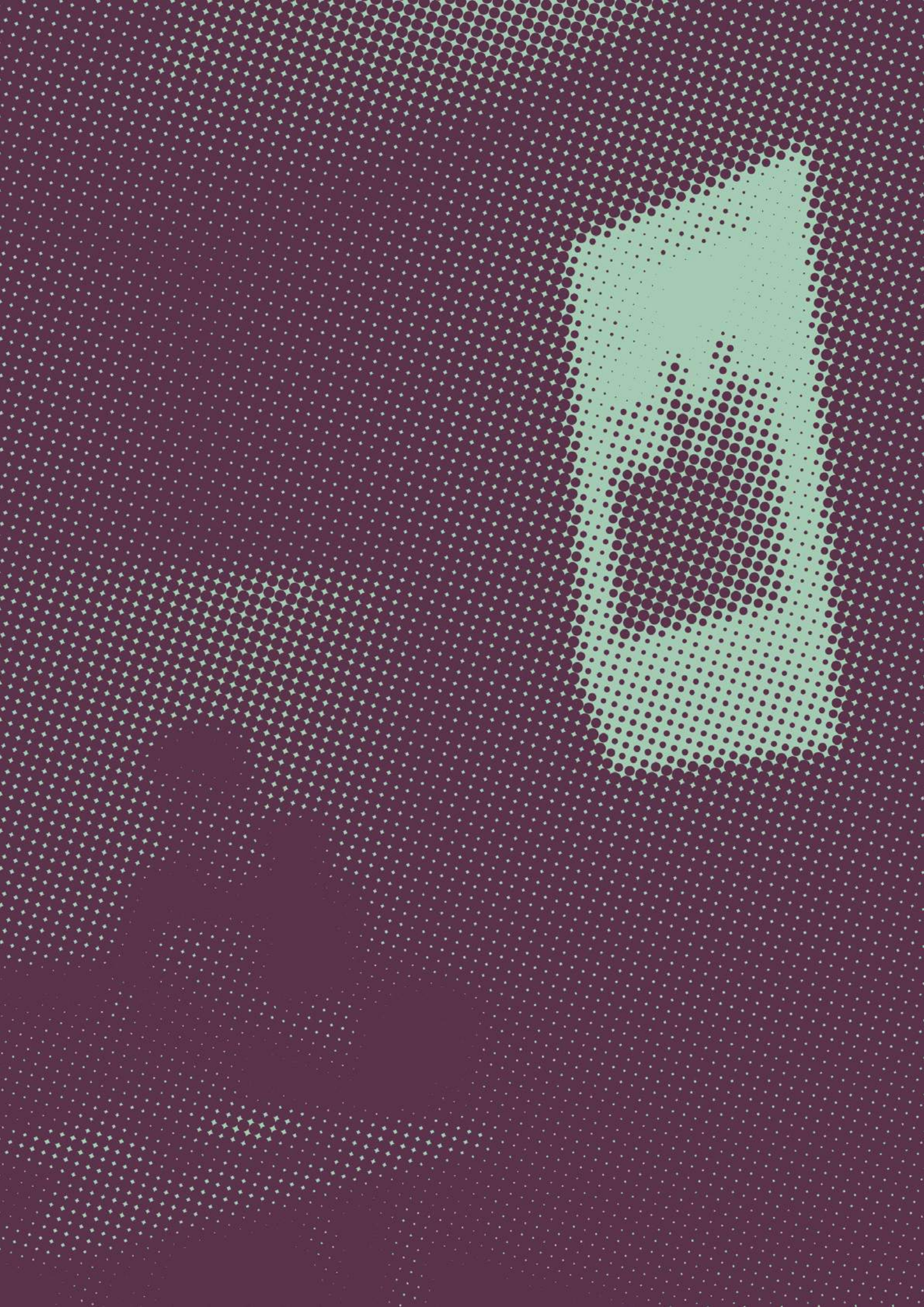
PAES LOUREIRO, J. J. *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*. Tese de doutoramento apresentada na Sorbonne, Paris, França, Cejup, Belém/Pará. 1995.

RODRIGUES, V. N. R.; FARES, J. A. Memória de uma cidade amazônica: Belém poética no século xx. *Revista Sentidos da Cultura*. Belém: ETEDUFPA, 2017.

RODRIGUES, A. J. 1966 – *Metodologia científica / Auro de Jesus Rodrigues*. – São Paulo: Avercamp, 2006.

SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, R. O que pode a performance na educação. *Revistas Científicas de América Latina y el Caribe*, v.1, n.1, 2010.



# FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DE ARTES/MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA EM BELÉM/PA: Uma abordagem analítica e sistemática do contexto local

Lucian José Souza Costa e Costa  
Áureo DeFreitas

## Introdução

O presente texto discorre sobre a formação continuada de professores de Artes/ Música na educação básica em Belém-Pa. A construção textual deu-se a partir da disciplina “Metodologia da pesquisa em Arte”<sup>1</sup> (2º semestre/2017) na construção de um projeto acadêmico (caderno de anotações) sobre os diversos olhares em outras disciplinas do programa de pós-graduação no mesmo semestre, destacando: Seminários avançados II (A Cultura Amazônica na atualidade da cultura mundo) e Acervos, Memórias e culturas tendo em vistas anotações (diários de bordo) e caderno de incidentes (BARTHES, 1987).

A partir dessa trajetória acadêmica e seus diversos olhares em outras disciplinas, obteve-se a ideia de um projeto modificado, ou seja, foram adicionadas novas literaturas e reflexões acerca do trabalho proposto inicialmente na disciplina. Tem-se uma abordagem analítica e sistemática, de forma a organizar o contexto da formação continuada de professores de artes/música na cultura amazônica (Belém/PA) em sua particularidade.

Temos como ponto de partida duas disciplinas distintas que colaboraram para a pesquisa, sendo um deles em memórias que aborda o contexto amazônico como parte fundamental do lugar desse ensino formativo, e outro, a cultura amazônica para o aprendizado de cultura mundo, no que refere-se a seus aspectos paisagísticos e sonoros para dentro de sala de aula dentro desse processo de formação continuada.

Vale salientar, que no que hoje chamamos de artes antes era educação artística, tendo outras linguagens envolvidas, como a: Dança, Teatro e Artes visuais, mas para o nosso foco da pesquisa, colocamos em pauta o ensino de Artes/música como forma de estabelecer um direcionamento para o processo investigativo por meio de acervos e memórias de educação em Belém do Pará.

1 Disciplina do programa de Pós-graduação em Artes ministrado pelas professoras: Dras. Cláudia Leão e Maria dos Remédios de Brito

Sendo assim, todo caminho construído, remonta por meio de acervos e memórias de outros períodos presentes na sociedade paraense que influenciaram no futuro, implicando numa formação de qualidade dos professores de artes/Música, dando continuidade em seu trajeto profissional.

Os caminhos dessa educação que implica no processo de formação continuada, vão desde a educação de forma ampla no contexto paraense, passando pela educação musical especificamente e chegando ao ensino das artes dentro de sala de aula.

### Formação continuada de professores de artes/música

Há uma discussão de longos anos que vem se ratificando em nosso cotidiano brasileiro: a reintrodução da implantação do ensino de música nas escolas. Tem se criado expectativas de ser retomado o padrão de ensino de épocas anteriores nas quais a música teve papel importante em épocas anteriores no âmbito educacional. Para isso, vale ressaltar que a formação do educador deve ser tomada com muito cuidado a começar por suas experiências na área de educação musical.

Lühning (2013) comenta acerca do ensino de música nas escolas públicas, onde no Brasil passou por muitas mudanças nas últimas décadas e a relação dos seus cidadãos com a música tem se transformado junto com o tempo e as tecnologias, o que tem gerado também novas preocupações e novos desafios. Mesmo assim, o que continua perceptível é a forte presença da música na vida das pessoas e uma acentuada capacidade criativa, se comparada com outros países como os da Europa Central.

De tal modo, a educação musical no Brasil está em um momento muito importante na educação cultural, social, política na formação humana de cada indivíduo que presencia esse fator sócio educativo. Para Lühning (2013) é importante lembrar que os estudantes que hoje estão nas universidades nos cursos de licenciatura ainda são fruto da educação que incluía a noção do folclore na base de sua visão de música ou então vêm de experiências musicais em conservatórios ou congêneres, o que os faz entenderem música em primeiro lugar como repertório em vez de vivência cultural.

Em suma, estamos diante de uma geração de educadores em que sua formação e seus conteúdos passam por uma plena transformação, e até hoje não possuímos um modelo de prática de ensino dentro do âmbito musical em que o educador tenha como pronto um guia para o assunto a ser abordado, atividade a ser executada, ou uma metodologia que posicione a sociedade brasileira a um ensino musical eficaz.



Lühning (2013) diz não existir um material didático em formato impresso ou sonoro utilizado de forma mais generalizada em sala de aula na área de música, igual a livros das áreas de matemática, biologia ou português. O material que existia 50 anos atrás à disposição dos professores eram coletâneas com melodias e músicas, chamadas de “cancioneiros”, como atestam ainda vários destes livros nas bibliotecas especializadas na área de artes, senão intitulados compêndios de folclore ou materiais como aquele produzido pela Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro nos anos 1970.

A partir dessa concepção, quando se fala sobre formação de professores se pensa na graduação e na pós-graduação. De todo modo, encontram-se vários autores que discorrem especificamente sobre a formação continuada. Wazlawick *et al* (2013) refletem sobre [...] uma necessidade essencial em inúmeras áreas do conhecimento e de atuação profissional na contemporaneidade; no caso específico desse curso, a capacitação na área do ensino de música, de modo a expandir e ampliar sua formação no conhecimento didático-pedagógico musical.

Contudo, se observarmos a formação e a prática do professor de música têm em vista que aprender a ensinar se torna um processo permanente, uma vez que, o educador esta inserido neste processo de ensino-aprendizagem. O processo educacional onde o profissional se submete, requer tempo e paciência para investigar, analisar, e posteriormente aplicar no contexto da educação básica.

Marinho e Queiroz (2006) discorrem sobre o favorecimento da formação continuada de professores para realizarem práticas de ensino e aprendizagem da música no contexto escolar, refletindo sobre conteúdos e procedimentos metodológicos contextualizados com o universo dessa realidade educacional.

Machado (2003) comenta sobre o contexto da atual formação continuada de professores de música. Destaca que [...] a preocupação existente em discutir a formação dos professores de música revela o reconhecimento acadêmico da amplitude que pode ter a atuação prática desses profissionais na sociedade bem como da necessidade de um perfil profissional mais adequado às exigências atuais. No entanto, [...] [há] poucas pesquisas sobre os cursos ou programas de formação continuada existente e relatos de experiências que buscam informações para alimentar discussões sobre a formação continuada dos professores.

Diante dessa discussão, em se tratando ainda de formação continuada, Oliveira (2007) aponta que no ensino de música, esses materiais são um recurso auxiliar para as práticas de ensino. A utilização desses materiais vem para proporcionar ao professor a construção de conhecimentos e saberes junto aos alunos resultando no aprendizado, na forma como eles aprendem e recebem de seus professores, cuja função é exercer a passagem do saber através da prática de ensino.

Beineke (2004) comenta que no senso comum, quando se fala em escola pública são apontadas as suas carências, falta de recursos, desvalorização dos professores, salários baixos, desorganização, falta de funcionários, despreparo dos professores, políticas públicas ineficientes. Quanto ao ensino de música, os comentários de professores e alunos do Curso de Licenciatura costumam ser desanimadores, com relatos sobre a dificuldade de se trabalhar com grupos muito numerosos de alunos, aluno problemático, professores despreparados, falta de disciplina e desvalorização do ensino de música na escola.

### Lugares de memórias no contexto amazônico

A partir dos recursos encontrados em fontes bibliográficas à respeito da educação musical e sua trajetória em Belém do Pará, observa-se lugares que marcam uma geração de profissionais da educação e seus caminhos traçados por suas metodologias bem particulares. Me remeto há um passado que construiu uma ponte ao futuro. Nora (1993, p.12) diz que “Os lugares de memória são antes de tudo, restos...”.

No entanto, quando discorro sobre formação continuada de professores de arte/música em escolas estaduais de Belém do Pará, retomo uma trajetória onde educadores dessa área foram marcados por lugares que firmaram sua formação. A princípio pode destacar escolas antigas do estado que até os dias de hoje funcionam e continuam dando uma educação ao aluno, isso implica e resulta em uma história que foi construída ao longo do tempo. Nora (1993, p.7) discorre que “A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história”.

O que temos hoje são memórias de lugares onde a educação foi divulgada, principalmente nas salas de aula. Com isso, temos em vista, a trajetória dessa educação, de como foi desenvolvida? Que recursos eram utilizados? Como eram os ambientes de sala de aula? Quem eram esses professores? O que trabalhavam na disciplina de artes? Quais escolas funcionam até hoje e que foram cenários dessa época antiga? “acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstrução fiel do mesmo [...]” (CANDAUI, 2016, p. 9).

Para Le Goff (2003, p. 224), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”; ou seja, é o passado reconstruído e compartilhado no tempo e no espaço presente, mantendo uma atividade constantemente mutável e movediça.

Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte, pois sofro ainda seu impulso e encontro em mim muito das idéias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles. (HALBWACHS, 1990, p. 27)

A partir dessas lembranças de memórias podemos construir narrativas a respeito desse contexto do ensino da disciplina de artes musica em Belém do Pará, fazendo uma reconstituição dos momentos, fases e períodos. O principal foco encontra-se na formação continuada desses professores e que hoje permeiam em nossas escolas e principalmente na sala de aula. Por isso, faz-se necessário criar uma rede de comunicação entre os envolvidos, em ouvi-los, descrever suas lembranças e explorar recursos bibliográficos que colaborem com a pesquisa. Sendo assim, a construção dessas lembranças partirá do individual ao coletivo, fazendo a composição do ensino de artes/música de Belém/PA.

### Cultura amazônica na influencia da disciplina de Artes/Música

A cultura amazônica revela um pluralismo (elementos fundamentais pra essa cultura), com uma diversidade cultural ampla, onde se podem extrair vários conceitos a respeito de cultura. Quando menciono cultura englobo não só a paisagem, costumes, modo de vida, mas o ato de educar e do aprender. Uma região que traz em si, um cenário esplendido do que chamamos de Amazônia.

A ideia que vem sobre nossa imaginação, é rios, florestas, entre outros elementos que fazem dela ser Amazônia, mas vai além do próprio cenário místico que embeleza um cenário local e chega até um cenário urbano, das belas mangueiras enraizadas nas praças de frente para prédios antigos, desenhados com por uma arquitetura europeia.

Tendo uma diversidade diversa, parte do individual para o coletivo, da cultura amazônica para a cultura mundo, por meio de um processo globalizador. Nada nasce do universal. Paes Loureiro (2005, p.2-3) afirma em dizer que

A originalidade, por exemplo, nasce de uma relação cultural territorializada que nutre o trajeto antropológico do artista por sua cultura, a partir da individualização de experiências decorrentes de sua existência concreta. Nesse aspecto, o global pode vir a ser, também, escravo do local, na medida em que o escraviza.

O texto apresenta um traçado do imaginário amazônico, partindo do contexto da sala de aula por meio das aulas artes/música para a cultura mundo, trazendo uma ponte de saber, pois, a relação que se tem é de uma conversão semiótica, sendo assim pode-se expressar-se universalmente as mudanças na significação e nos signos dessa cultura.

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”.

Neste aspecto Loureiro (2007, p.11) 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.

Neste aspecto Loureiro diz 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 e, si depois, transforma-se em condição explícita. Está vinculada intrinsecamente à práxis vivencial transformadora do homem e de sua realidade (LOUREIRO, 2007, p.16).

Uma história que não está nos livros, mas nas ruas, nas fachadas, nas paredes, nas escadarias antigas e deterioradas pelo tempo, – espaços, que preserva em seus aspectos arquitetônicos os elementos do tempo de outrora – e principalmente nos relatos de quem vive nestes espaços.

Falo da educação na cidade de Belém do Pará através do ensino da artes/ Música em Escolas públicas de esferas Estaduais, que preservam a cultura local inserindo no seu dialogo uma “verticalização cultural”, onde a matéria prima de nossa cultura, não se pega lá fora, mas se consome aqui dentro da nossa região. Menciono as práticas de sala de aula na disciplina de artes.

A Educação musical em várias épocas paraenses, revela o próprio cenário amazônico, pois, a história se faz ao longo de um tempo-espaço, em que a arte não era arte, e sim educação artística, sendo que antes tem-se a presença de vários signos locais que colaboram para o enriquecimento da cultura local, observamos nos fragmentos abaixo essa manifestação artística:

Pode-se afirmar que o ensino da música há muito inaugurou sua presença nas escolas paraenses. Desde o período colonial, os jesuítas desenvolviam esse ensino aqui, quando eram obrigatórias as aulas de “cantar e tanger”. No Brasil Império, o ensino elementar da música estava previsto na Constituição. Já no período republicano, conhecidos compositores paraenses davam aulas nas escolas públicas e particulares locais. Hoje, algumas dessas escolas ainda possuem velhos pianos, já bastante danificados pela ação do tempo, como um sinal desse ensino que, por exemplo, há cerca de setenta anos era ministrado na forma do canto orfeônico, difundido em todo o país por seu criador, o compositor Heitor Villa-Lobos. (SEDUC, 2012, p.3).

Uma fase diferenciada desse ensino foi vivida a partir dos anos de 1970, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional LDBEN nº 5.692/1971, cujo artigo 7º tornava obrigatória a Educação Artística. A interpretação prática sobre o cumprimento dessa lei resultou num ensino polivalente, no qual apenas um professor passou a ser o responsável não só pela música, mas também pelas Artes Visuais, pela Dança e pelo Teatro. A impossibilidade de um professor ter o domínio de todas as linguagens artísticas gerou o esvaziamento da Educação Artística, fosse como atividade nos primeiros anos escolares, fosse como disciplina nos anos escolares intermediários e mais avançados. (SEDUC, 2012, p.3).

O Ensino de música se remonta em vários períodos com outros aspectos dentro da educação formal e não formal, observasse uma forte presença no contexto amazônico no estado do Pará. Antes o que era apenas um momento prático de ensino em “cantar e tanger” se modificou ao logo de vários governos com diversos nomes. Atualmente o ensino de Música encontra-se dentro da disciplina de Artes onde se manifesta com outras linguagens artísticas.

Essa atuação do ensino de música tem forte influência principalmente de conservatórios de música no País, podemos mencionar o conservatório Carlos Gomes como lugar de formação de educadores musicais e principalmente instrumentistas da época em que a instituição foi formalizada como órgão público. Sendo assim, existem diversas influências desse período para o período vindouro, onde a música passa ter um papel fundamental na sociedade paraense, não somente em concertos, palcos, recitais, mas na própria sala de aula como incentivo de incrementar a formação cidadã dos indivíduos sociais.

### Da aula de Artes/Música para a cultura mundo

O Imaginário no contexto amazônico perpassa na sala de aula pelos professores em poucas situações. Muitos não observam a forma em que ministram suas aulas, mas estão ricos da cultura amazônica. A lenda, a música, a dança, o enredo do teatro sobre uma história de alguma lenda local, colabora para a aula de Artes expandindo-se para cultura mundo.

Nas aulas de Artes/Música em escolas Públicas de esferas estaduais percebe-se a influencia do imaginário amazônico. A prática da paisagem sonora apresentando o imaginário amazônico, partindo para a cultura mundo, ou seja, extrai-se do cenário amazônico histórias ou contos que transformam-se numa paisagem sonora, com isso leva-se para sala de aula contribuindo no conteúdo de “som” e sua percepção, sendo assim faz-se conhecido o imaginário amazônico a partir da aula de artes/música para uma cultura mundo. Do individual para o universal, sendo assim conseguimos explorar a cultura local buscando incentivar o ensino nas escolas públicas estaduais em Belém do Pará e tendo como referencia o contexto amazônico e não o europeu.

Com a obrigatoriedade do ensino da música na disciplina de artes em escolas públicas, torna-se mais fácil o acesso em sala de aula pelos professores para com os alunos em dialogar a cultura local. Esse contexto traz um viés de direcionamento para as aulas de artes, podendo trabalhar e explorar novos conteúdos inserindo a cultura local como fonte enriquecedora de formação humana e de reflexão para os alunos.

Para isso, torna-se necessário o educador se qualificar e conhecer a cultura local, pois ela, irá revelar várias formas de se trabalhar um conteúdo de música em sala de aula. Sugiro uma formação continuada de professores de Artes/música em escolas estaduais de Belém do Pará. Isso traz uma influência grandiosa da cultura local para cultura mundo.

### Considerações finais

A identidade cultural de um povo é constituída do encontro de diferentes heranças culturais que o compõe, a cultura amazônica por si só, colabora através de seu cenário para um grande viés artístico gerando várias produções no campo das artes. No caso deste texto, direciono para o ensino das Artes/Música.

Quando percebemos a influência de uma região permeando um povo através da cultura, extraímos valores e várias heranças culturais, uma delas está presente na música, não apenas por seu ritmo ou melodia da região local, mas pelo seu imaginário sonoro e afetivo que colabora por um clima mas amazônico.

As aulas de Artes vêm para contribuir nesse consumo de uma produção local onde se tem a presença do ribeirinho e não do europeu, onde se tem o rio, os barcos, as florestas, a noite serena e iluminada, o clima denso. Esse “olhar” amazônico transforma-se em uma prática na aula de Artes/Música em que denomino de Paisagem sonora, a partir dessa trajetória observada, pode-se ter uma variedade de histórias criadas pelos alunos através do cenário local na aula de música, e com essa história sonorizar percebendo o clima e seu contexto.

Nesse sentido me recordo sobre o “olhar” no seguinte fragmento:

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. O homem amazônico nas renovadas jornadas diária, seja na caça, seja na pesca, seja nas viagens, vive a doçura obsedante do olhar. Olhar que é necessário por tudo e para tudo. Para reconhecer o caminho, para observar o tempo, para prevenir as safras, para proteger as viagens, para guiar-se na escuridão, para escolher o lugar da pesca e da caça, para distinguir a via das estrelas, para refazer os caminhos da volta. (PAES LOUREIRO, 2001)

Considera-se que a educação na cidade de Belém do Pará através do ensino da Artes/Música em Escolas públicas de esferas Estaduais, preservam a cultura local inserindo no seu dialogo uma “verticalização cultural”, onde a matéria prima de nossa cultura, não se pega lá fora, mas se consome aqui dentro da própria região, salvo em alguns casos.

Por meio de acervos encontrados em Arquivos do Estado do Pará, compreendemos a trajetória da educação no Pará e suas transformações ao longo dos tempos, transformações essas que implicam especificamente na educação musical. Um dos símbolos geradores dessa formação é o Conservatório Carlos Gomes, onde guarda memórias e difundiu uma educação musical estreitamente “rígida” influenciando outros aspectos sociais no contexto Paraense.

O que denomino de formação continuada, observo em acervos e nesses lugares de memória, pois a formação era contínua por meio da vivência desses educadores, vale ressaltar que só podia lecionar quem estava apto para o cargo e fazia o concurso da época. Um dos nomes bem conhecido desse contexto foi Henrique Gurjão, um dos jovens que o governo investiu na sua formação enviando à Europa para possibilitar uma capacitação mais eficaz e trazer um “novo” olhar na educação musical Paraense.

### Referências bibliográficas

BARTHES, R. *Incidentes*. São Paulo: Editora Guanabara, 1988.

BEINEKE, V. *As práticas de ensino no contexto do núcleo de educação musical da UDESC: formando professores para a escola pública*. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 13. 2004. Anais... Rio de Janeiro, out, p. 1099-1105, 2004.

CANDAU, J. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, J. *História e Memória*. São Paulo: editora da Unicamp, 2003.

LOUREIRO, J. J. P. *Cultura Amazônica -Uma poética do imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.

----- *Disciplina Seminários Avançados II*. PPGARTES/UFPA. Belém/PA, 2017.

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

SEDUC. *Música na Escola*. Belém: Secretaria de Educação do Estado do Pará, 2012.

LÜHNING, A. *Trânsito entre fronteiras na música*. Belém: editora PPGARTES, 2013.

MACHADO, D. D. *Competências docentes para a prática pedagógico-musical nos Ensino Fundamental e Médio: visão dos professores de música*. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 12. 2003. Anais... Florianópolis, out, p. 257-263, 2003.

MARINHO, V. M.; QUEIROZ, L. R. S. *Formação continuada de professores do ensino fundamental: perspectivas para a educação musical*. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 15. 2006. Anais... João Pessoa, out, p.374-380, 2006.

NORA, P. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. Tradução Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, n.10, p.1-28, dez. 1993.

OLIVEIRA, F. A. *Materiais didáticos nas aulas de música do ensino fundamental: um mapeamento das concepções dos professores de música da rede municipal de ensino de Porto Alegre*. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 17, p.77-85, set. 2007.

WAZLAWICK, P; PORTELA, V. E; CARVALHO, G. B; SCHUTEL, S. *Educação estética e processos de ensinar e aprender na formação continuada de professores em música*. *Revista da ABEM*. Londrina, v.21, n.30, p.77-90, jan- jun, 2013.





# NO PÔR DO SOL, A CIGARRA VOA RETO

Wilka Sales

Este ensaio/experimento surge a partir de inquietações e investigações sobre o meu projeto de pesquisa em Poéticas Visuais (2019) ampliando o campo de experimentações com a performance e seus desdobramentos e de que modo é possível identificar diálogos e cruzamentos entre corpo, memória e lugar nas fotoperformances e vídeos-performances, aplicando a intuição como método e destacando a relação com o passado, com a dimensão de experiência, com o corpo e com a imaginação.

Recorro ainda, ao hibridismo estético com enfoque na interdisciplinaridade, não somente com as artes visuais, mas recorrendo, pela necessidade das temáticas, a outras áreas do conhecimento. Além do hibridismo científico, com abordagem na interdisciplinaridade entre ciência e arte utilizo o hibridismo sociológico, como interferência da globalização de diferentes culturas em questões sociais utilizadas como temas centrais nas criações artísticas (SIMÃO, 2008).

Dou importância aos conhecimentos ancestrais, “fomos instruídos para prestar atenção a tudo que vemos”, sentimos e intuímos (ALMEIDA, 2017, p. 110), ainda assim, segundo Stuart Hall, perdemos nossos vínculos com nossas raízes, tradições e outros fenômenos que nos auxiliam na nossa construção e identidade, e são a partir desta necessidade, que busco uma afloração de minhas origens (CANTON, 2009).

Construindo uma liberdade intuitiva e experimental, vou criando auto narrativas enviesadas entre passado e presente-futuro, tempo/lugar afetivos e simbólicos, onde ocorrem os processos de criação das poéticas/poéticas, através de experiências adquiridas com minha mãe e avó. Observando o mundo delas, que também é o meu, vou apresentando fragmentos de leituras da natureza, fenômenos físicos, rastros de memória genealógica, num deslocamento, como propõe Paul Virilio, uma “telepresença distante, para além das aparências sensíveis”. Para além das memórias imateriais, rituais diários, utilizo, ainda, a estrutura material para reconstruir um mundo pessoal, pautadas nas relações estabelecidas entre corpo e objeto.

Como consciência da diferença temporal – passado, presente, futuro – a memória é formada de percepção interna chamada introspecção, cujo objetivo é interior ao sujeito do conhecimento: as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito ou registros por outros em narrativas orais e escritas. (CHAUI, 1995, p. 126)



Figura 1. Fonte: acervo da autora

Roteiro / Caderno de Incidente

"No por do sol, a cigarrinha voa reto"<sup>12</sup>

- Poéticas sobre memória genealógica.

\* Elementos:

1 - Som da cigarrinha;

2 - Ervas;

3 - Vestido da minha avó - Antônia;

4 - Vassoura;

5 - Lamparina;

6 - Panelas de ferro de minha avó e bisavó;

7 - Fumaca / fogo...



Os artrópodos têm um revestimento rígido e impermeável, formando um esqueleto externo.

2

Haikai japonês de Masataka Shiki - poeta, jornalista e crítico literário.

Figura 2. Fonte: acervo da autora

Historicamente, a busca era a parteira,  
a adivinha, benzedeira ou a feiticeira do  
vilarejo. (FEDERICI, 2017, P.362).



Malva-pelo-gato para limpar  
e varrer.

Banhos de alfazaca para acalmar

Cipó de vassourinha para benzer.

Figura 3. Fonte: acervo da autora

15' Hemiélitros com cuneo; corpo alongado; ocelos ausentes ..... Miridae 17

16(14') Rostro curto, grosso e 3-segmentado ..... 19

16' Rostro longo, 4-segmentado ..... 19

17(16) 4º antenômero clavado ou fusiforme; ..... muito dilatados . Phymatidae 18

17' 4º antenômero não espessado; fêmeas ..... dilatados .... 18

18(17') Corpo muito fino, hemiélitros não divididos em ..... , pernas medianas e posteriores muito alongadas e finas ..... Floiariidae 18

18' Corpo de forma diferente; pernas normais; hemiélitros divididos em cório e clavo ..... Reduviidae 18

a tíbias anteriores e posteriores com um sulco ..... per o tarso, pernas densamente pilosas ..... piomerinae b

a' sem essa combinação de caracteres ..... Zelinae c

b 1º antenômero mais longo do que a cabeça ..... 20

b' 1º antenômero mais curto do que a cabeça ..... 20

c cabeça com uma constrição atrás dos olhos ..... Reduviinae 20

c' cabeça sem constrição atrás dos olhos; ..... Triatominae 20

19(16') Membrana do hemiélitro com mais de 7 nervos ..... (COREOIDEA) 20

19' Membrana do hemiélitro com menos de 7 nervos ..... (LYGAEOIDEA) 22

20(19) Glândulas odoríferas ..... posteriores; 4º e 5º urotergitos côncavos ..... 21

20' Glândulas odoríferas ..... urotergito côncavo na base . Rhopalidae 21

21(20) Cabeça mais estreita e ..... Coreidae 21

21' Cabeça quase tão larga ..... Alydidae 21

22(19') Corpo estreito; apêndices ..... fêmeas dilatados no ápice ..... Berytidae 23

22' Sem essa combinação ..... 23

23(22') Ocelos presentes ..... Lygaeidae 24

23' Ocelos ausentes ..... 24

24(23') Margens laterais ..... Pyrrhocoridae 24

24' Margens laterais ..... para cima ..... Largidae 24

*Coreocidruina* →      ← *pyrrhocorida*

**Subordem HOMOPTERA**

Classificam-se nesta subordem, insetos terrestres, de tamanho variável, sugadores de seiva e providos de rostró. Compreende as cigarras (Fig. 3.22), cigarrinhas, pulgões e cochonilhas.

A cabeça é bastante variável nos diversos grupos. Os olhos são bem desenvolvidos e os ocelos, em número de dois ou três, presentes na maioria das espécies. As antenas são curtas, táceas. O rostró é formado por um labio trissegmentado, no interior do qual se alojam quatro estiletos (2 maxilas e 2 mandíbulas).

O tórax tem, em geral, o mesotórax mais desenvolvido, todavia na fa

na Membracidae o pronoto é mais desenvolvido, prolongando-se sobre o abdome. As pernas, em geral, são ambulatórias, sendo que, em algumas espécies, o último par é saltatório. As asas, em geral, são membranosas ou tégminas. A maioria das espécies é alada, mas existem espécies polimórficas cujos machos são alados e as fêmeas ápteras.

O abdome apresenta, em geral, onze segmentos, sendo os três primeiros bastante reduzidos. É desprovido de cercos. Em alguns grupos encontram-se certos apêndices como ovipositor e sínculos.

Anatomicamente, o aparelho digestivo pode diferir dos demais insetos, por apresentar-se na forma de câmara-filtro, isto é, uma câmara que envolve a parte inicial do mesêntero e

Figura 4. Fonte: acervo da autora

folha de coleus

MANUAL DE ENTOMOLOGIA

9

Taeniothrips simplex - 524  
Taimbezihia theobromae - 436  
Telenomus abaco - 213



Vatiga

W

Wasmânia - 438

X



ygá - 210

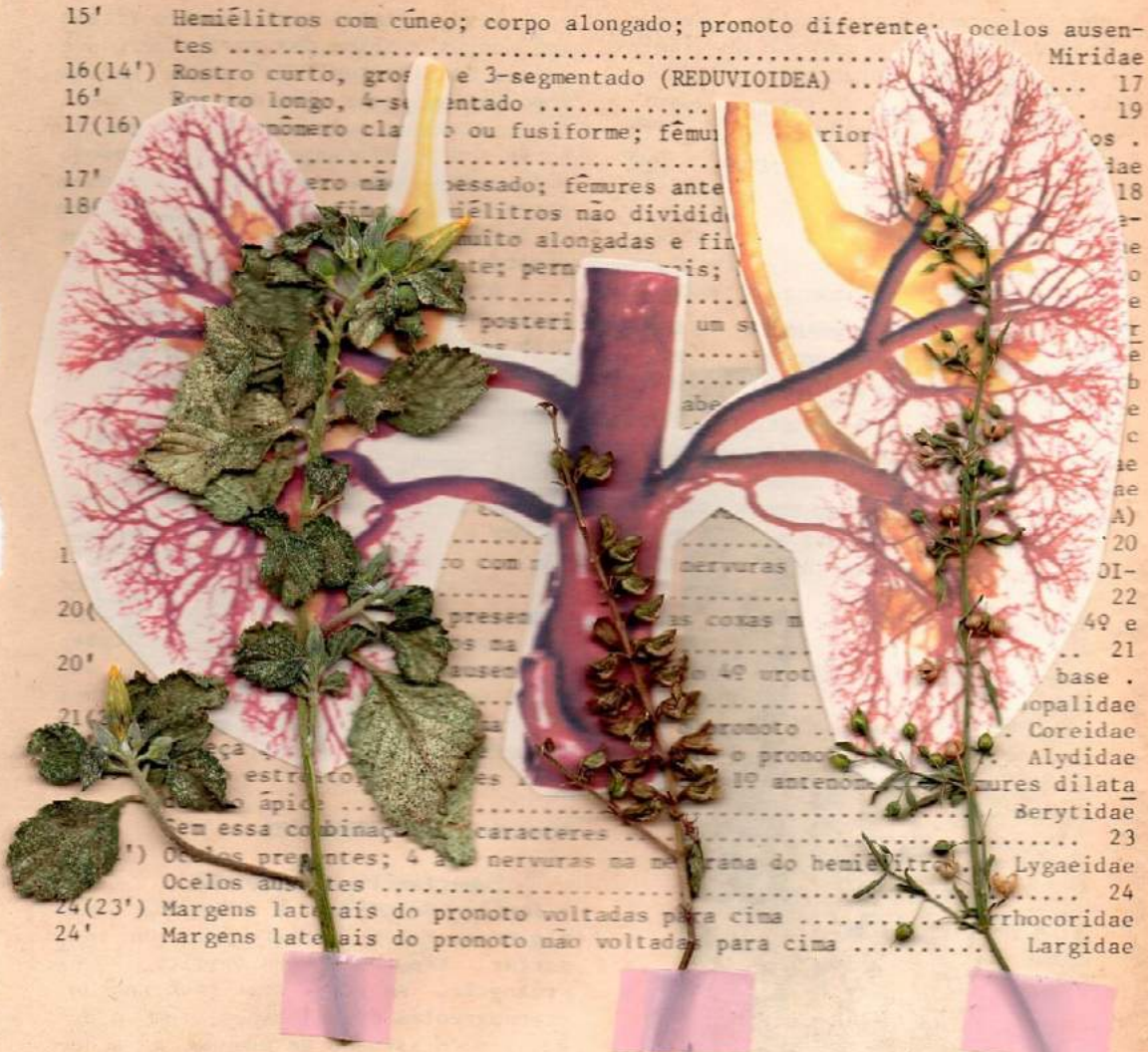
us - 419, 507

us - 599

380

\* Minha avó materna, Antonia dasilva Sales:  
mulher do campo;  
Pateira;  
Rendeira;  
tirava quebrante;  
benza...  
Afetuosa, meiga e mística.  
Desde pequena, eu a via fazer xixi em pé.

Figura 5. Fonte: acervo da autora



**Subordem HOMOPTERA**

Classificam-se nesta subordem, insetos terrestres, de tamanho variável, sugadores de seiva e providos de rostró. Compreende as cigarras (Fig. 3.22), cigarrinhas, pulgões e cochonilhas.

A cabeça é bastante variável nos diversos grupos. Os olhos são bem desenvolvidos e os ocelos, em número de dois ou três, presentes na maioria das espécies. As antenas são curtas, setáceas. O rostró é formado por um lábio trisegmentado, no interior do qual se alojam quatro estiletes (2 maxilas e 2 mandíbulas).

O tórax tem, em geral, o mesotórax mais desenvolvido, todavia na fa

mília Membracidae o pronoto é mais desenvolvido, prolongando-se sobre o abdome. As pernas, em geral, são ambulatórias, sendo que, em algumas espécies, o último par é saltatório. As asas, em geral, são membranosas ou tégminas. A maioria das espécies é alada, mas existem espécies polimórficas cujos machos são alados e as fêmeas ápteras.

O abdome apresenta, em geral, onze segmentos, sendo os três primeiros bastante reduzidos. É desprovido de cercos. Em alguns grupos encontram-se certos apêndices como ovipositor e sínculos.

Anatomicamente, o aparelho digestivo pode diferir dos demais insetos, por apresentar-se na forma de câmara-filtro, isto é, uma câmara que envolve a parte inicial do mesêntero e

Figura 6. Fonte: acervo da autora



a parte terminal do proctodéu. Graças a essa disposição, o excesso de líquido sugado passa diretamente da parte inicial para a final do tubo digestivo, sendo eliminado pelo ânus em forma de gotículas. Por essa razão é possível aos homópteros a sucção contínua da seiva, pois só é aproveitada pelos insetos, um suco alimentar concentrado, de fácil absorção. As cochonilhas e alguns afídeos não apresentam vaso dorsal distinto.



metamorfose incompleta

Fig. 3.22 - Ordem Hemiptera-Homoptera.

Em quase todos os homópteros, principalmente as formas jovens, apresentam, distribuídas pelo corpo, glândulas ceríparas e tegumento produtoras de uma secreção cerosa abundante e de aspecto pulverulento. Em algumas espécies pode-se encontrar ainda, glândulas secretoras de seda e de laca.

Os homópteros reproduzem-se, em geral, por via sexuada e oviparidade. Entretanto, nesta subordem que ocorre com maior frequência a partenogênese. A postura é feita sobre folhas e ramos ou no interior dos tecidos das plantas. Os ovos são simples ou providos de um pedúnculo para a sua fixação. O desenvolvimento é paurometabólico.

Sendo insetos terrestres e fitófagos, sugam a seiva das partes aéreas e raízes das plantas. Daí a sua enorme importância, pois além dos prejuízos diretos causados pela sucção contínua de seiva e das deformações e lesões produzidas nas plantas, os homópteros podem ser vetores de doenças de vírus, além de introduzirem substâncias tóxicas nas plantas.

A subordem Homoptera conta com cerca de 35.000 espécies descritas, distribuídas em 3 divisões, sendo as mais importantes:

- divisão AUCHENORRHYNCHA: Compreende os homópteros com o rostró emergindo da parte inferior da cabeça, com antenas curtas e setáceas. As formas jovens e adultas são de vida livre.

- divisão STERNORRHYNCHA: Compreende os homópteros que apresentam o rostró, aparentemente, separado da cabeça, emergindo entre as coxas. Têm antenas desenvolvidas ou não. As formas jovens e adultas, geralmente, são sésseis em relação às plantas em que vivem.

#### Divisão AUCHENORRHYNCHA

##### Superfamília CICADOIDEA

- família Cicadidae: É a família das cigarras, que se caracteriza, por apresentar três ocelos no vértice, em triângulo. As asas são membranosas, transparentes ou coloridas; têm o órgão sonoro situado no abdome, mais desenvolvido nos machos.

As cigarras adultas sugam os ramos novos das plantas, onde as fêmeas efetuam a postura endofiticamente. Dos ovos nascem as ninfas que se aprofundam no solo para sugarem as raízes. As formas jovens se caracterizam pelo 1º par de pernas que é do tipo fossorial.

O desenvolvimento é bastante longo, podendo durar vários anos. As espécies brasileiras têm o desenvolvimento completo ao redor de um ano. As principais espécies são: *Quesada gigas* (Oliver); *Dorisiana drewseni* (Stal) e *Carineta fasciculata* (Germar). Todas atacam inúmeras plantas, dentre elas, o cafeeiro.

*Magiccada septendecim* (L.) é uma espécie americana que apresenta desenvolvimento completo ao redor de 17 anos.

↘ Aos 16 anos, minha mãe volta pl. Grapui  
 ovos nos "cabelos" das espigas. Os ovos são de forma hemisférica, medido cerca de 1 mm de diâmetro, são...

Comunidade  
 homens

... e pragas dos grãos (Pran...  
 CARVALHO (1977), os da...  
 ... esta praga em Jaboti...  
 ... 4%..



...to deve-se...  
 ... região do "ca...  
 ... será consegui...  
 ... es manuais...  
 ... ntrole des...  
 ... dependendo...  
 ... de-obra...  
 ... ser os mes...  
 ... indicadores para S. g...  
 ... e...  
 ... também o uso de iscas que matam os adul...  
 ... tos por ingestão. Estas iscas podem...  
 ... ser preparadas com 10 kg de melão, 100...  
 ... g de água e 250 g de metomil a 21,5%...  
 ... para aplicação em 1 hectare.



Fig. 10.32 - Heliothis zea (Bod.).

riormente para lagarta. mede de...  
 40 mm de envergadura. Geralmente, apre...  
 senta as asas anteriores cinza es...  
 deadas ou escuras. O acasalamento...  
 é feito logo após a emergência e a postu...  
 ra é feita ao anoitecer. Os ovos po...  
 dem ser colocados em qualquer parte da...  
 planta, de preferência nos "cabelos"  
 das espigas. A fêmea pode pôr, duran...  
 te toda a sua vida, que é de 12 a 15...  
 dias, de 400 a 3000 ovos, em média,  
 1000 ovos. O ciclo evolutivo completo...  
 é, em média, de 30 a 40 dias (Fig.  
 10.32).

Matam em 1966/Grapui/MA

**Prejuízos:** É uma praga...  
 nociva ao milho, prejudicando...  
 ção de três formas:  
 a. atacando os "cabelos", impede...  
 fertilização e, em consequência, sur...  
 girão falhas nas espigas;  
 b. alimentando-se dos grãos leito...  
 sos, destrói os mesmos;  
 c. os orifícios deixados dos grãos...  
 leitosos facilitam a penetração de mi...

RE/  
 SI/  
 DO/  
 1.



Minha avó, por questões...  
 financeiras, deu a minha mãe...  
 para ser criada pelos tios.

Figura 8. Fonte: acervo da autora

Cacos de espelho

Fragmentos da memória.



Figura 9. Cacos de espelho Fragmentos da memória.  
Fonte: da autora (2019).

Rituais diários

Técnica/ato de fazer xixi em pé.



Figura 10. Rituais diários. Técnica/ato de fazer xixi em pé.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2019).

A vassoura exerce a mística da limpeza.

Vó Tonica fazia suas próprias vassouras.



Figura 11. A vassoura exerce a mística da limpeza. Vó Tonica fazia suas próprias vassouras.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2019).

O vento na lamparina.



Figura 11. A vassoura exerce a mística da limpeza. Vó Tonica fazia suas próprias vassouras.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2019).

Na casa de minha avó até final da década de 90, não tinha energia elétrica, a luz de lamparinas, velas e lampião iluminavam os caminhos, dentro e fora.



Figura 13.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2019).

Na boca da noite, no pôr do sol, o som da cigarra.



Figura 14. Na boca da noite, no pôr do sol, o som da cigarra.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2020).

O som da cigarra me faz lembrar de minhas origens.



Figura 15. O som da cigarra me faz lembrar de minhas origens.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2020).

A fumaça, uma névoa do esquecimento que reaparece.



Figura 16. A fumaça, uma névoa do esquecimento que reaparece.  
Fonte: da autora, Videoperformance (2020).

## Referências bibliográficas

ALEXANDRE, M. A. *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALMEIDA, M. C. *Complexidade, saberes científicos, saberes da tradição*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2007.

BERGSON, H. *Memória e vida*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

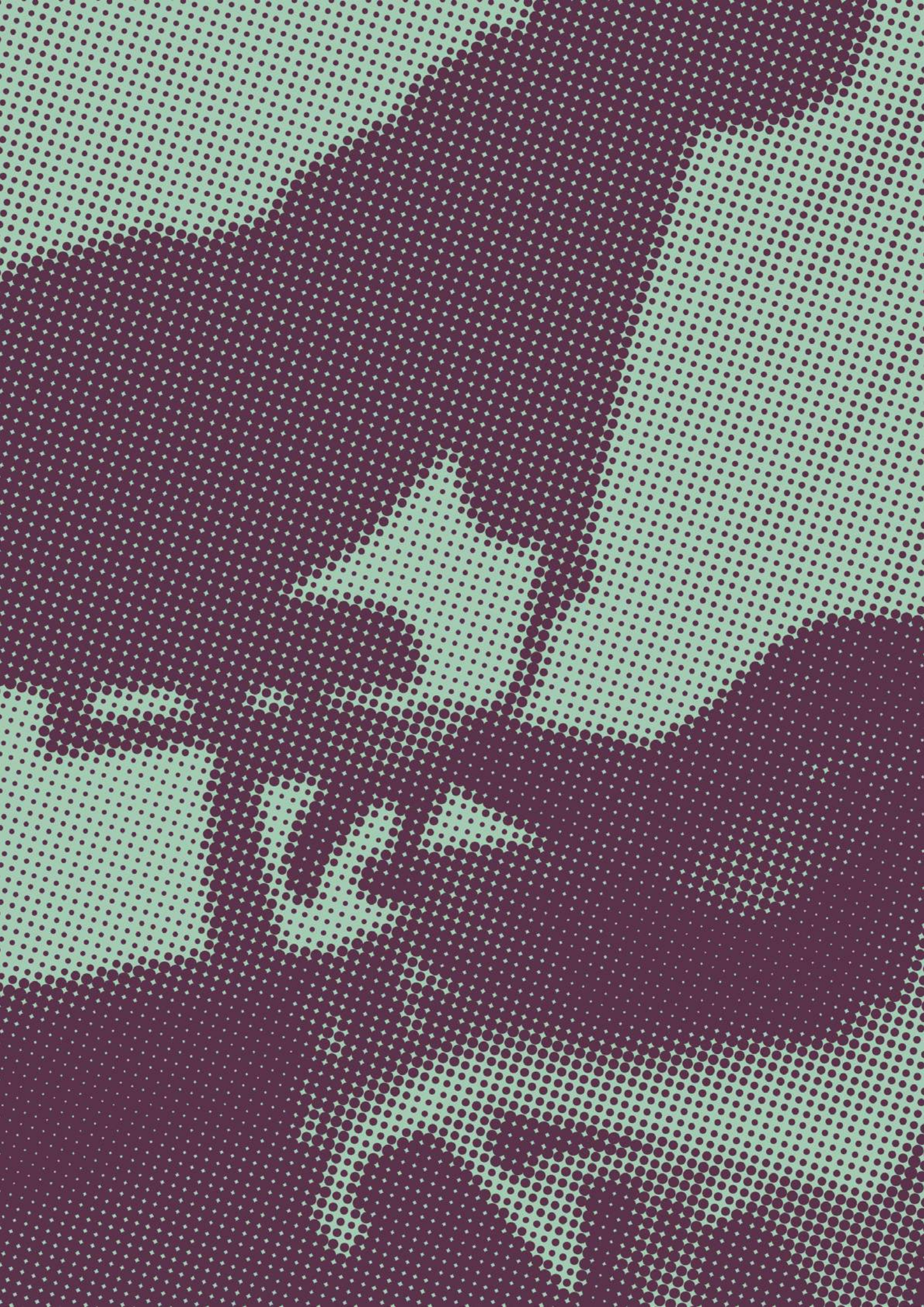
CANTON, K. *Tempo e memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CATTANI, I. *Arte contemporânea: lugar da pesquisa*. IN: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

GALLO, D. *Manual de entomologia agrícola*. São Paulo: Ed Agronômica Ceres, 1988.

SIMÃO, S. M. *Arte Híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: editora UNESP, 2008.





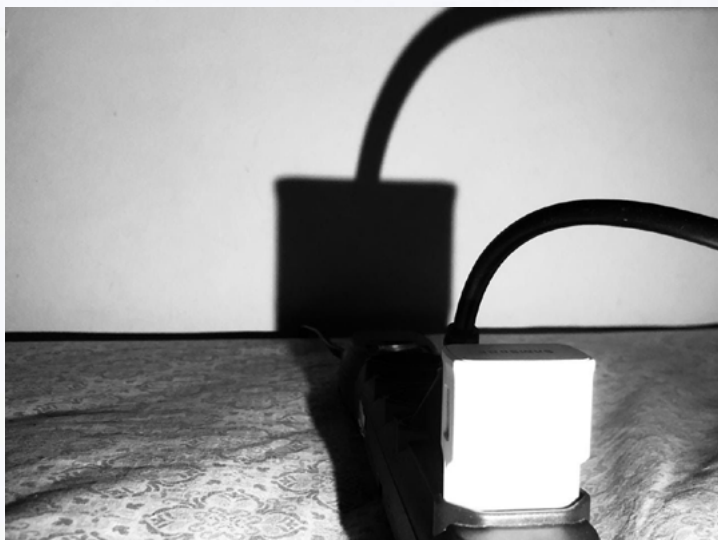
# OS MITOS DA MINHA CASA

Alexis Francisco Matute Izaguirre

Os mitos da minha casa são uma série de fotografias tiradas de objetos que, através de uma iluminação para eles, uma história diferente é recriada nas sombras; É aqui que o ditado “as coisas não são o que parecem” ganha vida. A sombra está relacionada a algo incrível, místico e misterioso; tanto que às vezes não podemos percebê-lo, não podemos tocá-lo, não podemos ouvi-lo, mas está sempre ao nosso redor.

A sombra surge quando um objeto ou corpo está em contato direto ou indireto com algum tipo de luz. Segundo (FÁVERO, 2010, p. 7) “A luz solar está sempre em movimento, a mercê do tempo, da órbita celeste e isso indica que algumas mudanças nas imagens das sombras dependem dessa dinâmica da natureza”. Ao longo da história, a sombra adquiriu significados diferentes, como: morte, magia, almas; esses significados têm mudado constantemente através das várias evoluções culturais que tivemos. Fávero (2010, p. 8) explicar que:

“A sombra é muito utilizada como metáfora por poetas, filósofos e artistas, deslocando-a de seu contexto original para um universo simbólico. Esse tipo de uso oferece inspiração para a reflexão e traz novos significados a partir das associações imaginativas. Uma alegoria clássica é a do Mito da Caverna também conhecido como alegoria da caverna, parábola da caverna ou mito dos prisioneiros da caverna, registrado na República de Platão, publicada no ano 380 a.C. O filósofo instiga o leitor a entender a realidade por meio de posições contraditórias, compreendendo-as como verdadeira e a outra falsa. As imagens simbólicas correspondentes, que a alegoria da caverna trata é a do confronto entre sombra e luz, sol e escuridão, claridade e trevas caverna e mundo exterior”.









## Referências bibliográficas

FÁVERO, A. *Cartilha Brasileira de teatro de sombras*. Clube da Sombra e Cia Teatro Lumbra, 7-8. Obtenido de Clube da Sombra e Cia Teatro Lumbra: [http://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2017/10/Cadernos-de-Luz\\_Cartilha-Brasileira-de-Teatro-de-Sombras.pdf](http://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2017/10/Cadernos-de-Luz_Cartilha-Brasileira-de-Teatro-de-Sombras.pdf)



# A METÁFORA DA ILHA: ENTRE O CAOS E A PERCEPÇÃO DAS INCIDÊNCIAS

Amanda Cristine Modesto Barros

Estas reflexões são acolhidas em uma escrita maturada, mas que partem de um objeto de estudo bastante caótico, o caderno de incidências. Nas páginas deste caderno, estão reunidos os momentos que precedem a dissertação intitulada *Olhar [Re]Egresso: Diálogos entre as propostas curriculares e a docência em Artes Visuais da UFPA*. A construção desse artigo envolve duas disciplinas do mestrado em História, Crítica e Educação em Artes da UFPA: A Disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes e a disciplina de Seminários Avançados II: Laboratório de Sensibilidade Estética: Arte e pensar de uma estética.

Nosso foco é neste estado de caos, propriamente, uma atmosfera fundamental e inevitável, da qual diversas pesquisas tem os seus prefácios ou colapsos. Para isso nos referenciamos a Barthes (2004), autor cuja pesquisa valida a presença de diários, trechos, anotações, como parte do processo de escrita e confere a essa característica o nome de incidentes. Esse elemento é essencial no princípio da pesquisa em Artes, pois tateia os focos de um caos primordial de ideias.

A partir deste caos buscamos conexões, significados, estalos ou mesmo sinais de que estamos trilhando algum caminho metodológico. Nele reconhecemos os elementos potenciais para os lampejos da epifania. Estes elementos estão em suspensão, habitando algum lugar na inconsciência, cujo estado de dormência aguarda no caos pelas incidências que desvelem sua aura.

Em minha experiência, lidar com esse caos exigiu que houvesse uma transição entre minha própria memória e uma memória histórica, que necessitava de aprofundamento. Sendo assim, foi preciso justificar e equilibrar o envolvimento destas duas nuances. Por vezes a escrita pesou em fatos históricos e informações de respaldo. Já em outros momentos foi preciso tornar a escrita mais pessoal. Dosar os limites entre a formalidade acadêmica e relatos que pessoais e políticos.

Assim, Barthes (2004, p. 15) estabelece uma relação entre a escrita e quem a escreve. “A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e



a lembrança”. Saber mensurar o que cabe a cada processo é diverso e requer responsabilidade. Um dos fatores que me fez demorar a ter essa percepção, era uma exigência interna e externa de que minha escrita fosse impessoal e distante.

Neste sentido, de crer que o afastamento resulta na objetividade e de que a objetividade é o caminho correto para a validação científica da escrita, nos deparamos com uma barreira que afasta os sujeitos de suas escritas, ao mesmo passo que afasta a escrita dos sujeitos que as leem. No meu caso, precisei encontrar em bell hooks, uma escrita que aplacou os conflitos que me refreavam.

A autora bell hooks, assim como eu, é uma mulher negra. Essa escritora se coloca em sua escrita e escreve em primeira pessoa como um ato político. Ao abordar o tema das intelectuais negras, era uníssona a dificuldade de se dissociar da escrita, de sentir culpa e também ter o constante julgamento de nossas capacidades. Sobre isso a autora bell hooks (1995) escreve:

A norma geral eram relatos sobre negras sendo interrogadas pelos que procuravam determinar se ela era capaz de concluir o trabalho pensar logicamente escrever coerentemente. Essas formas de importunação muitas vezes solapam a capacidade das negras de transmitir a certeza de talento e domínio intelectual.

Assim, infelizmente, compartilho destas invalidações constantes. É preciso um arcabouço consistente de legitimação da escrita negra em primeira pessoa em todos os âmbitos de pesquisa para justificar a necessidade deste protagonismo na escrita.

Para isso, entendamos que há complexidade em determinar um significado para a experiência de um incidente no processo de pesquisa. Cada pesquisador ou pesquisadora pode circundar um significado que estes incidentes representaram para si. São momentos particulares que podem ser interpretados de formas ímpares e por diferentes pontos de vistas, pois vinculam-se a experiências subjetivas. Com isso, a minha experiência subjetiva é um lugar político e direcionado para pessoas que se identificam com as minhas vivências.

Sendo assim, a interrogativa – o que é um incidente? – é tão vasta quanto sua resposta imediata – Depende – com reticências subsequentes que podem derivar para as direções mais inesperadas. Um filme, uma pintura, um espetáculo teatral, uma atividade educativa, uma conversa informal, uma música, um incidente poderia ser qualquer coisa.

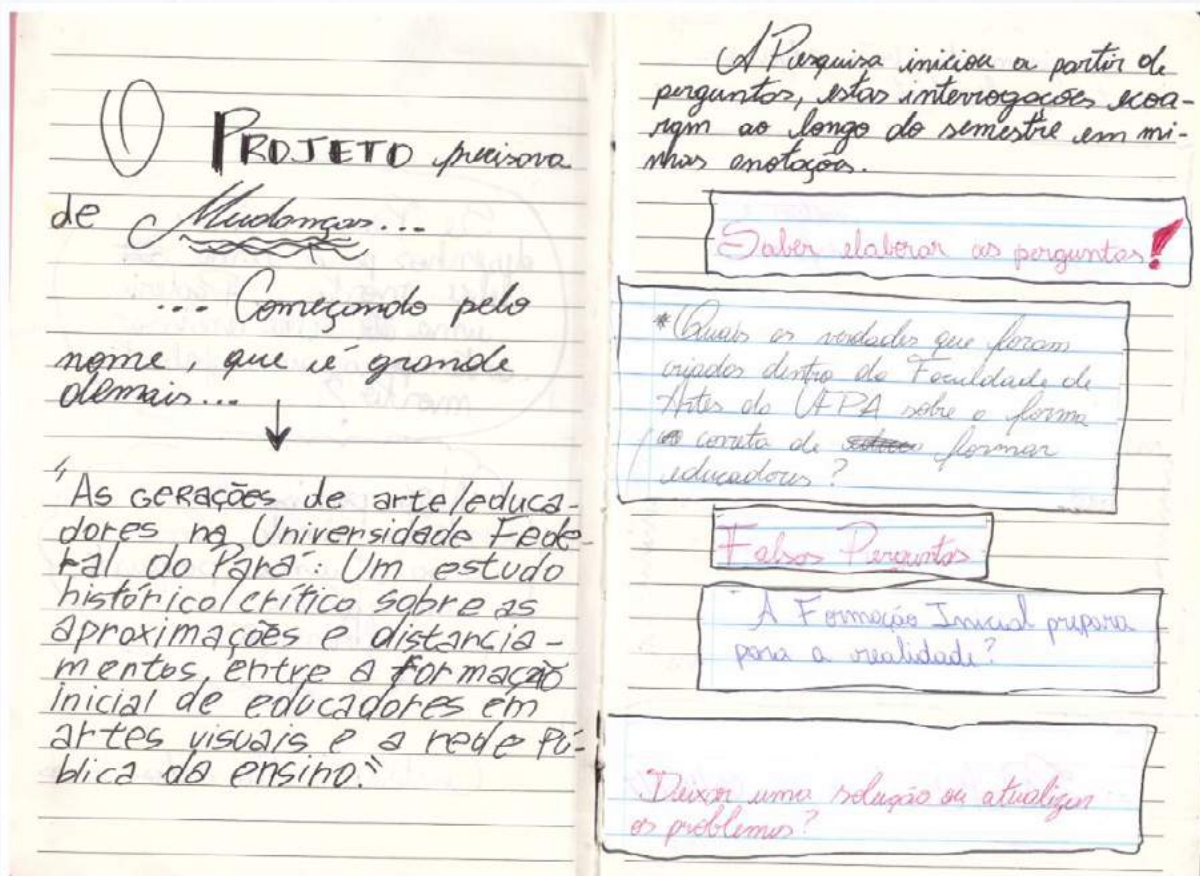
É o estalo em um instante qualquer que pode finalmente gerar um significado sobre algo que você nem sabia que estava buscando. Para compreender o incidente é necessário, previamente, entender que o processo de pesquisa não ocorre somente quando nos sentamos diante de uma página em branco para preenchê-la com palavras garbosas – apreciadas pelo meio acadêmico e complexas para as massas.

A pesquisa nos envolve, seja nos pensamentos conturbados antes de dormir ou em momentos de divagação. Vivemos a pesquisa. Por vezes não notamos que estamos imersos nesse processo, de forma que fenômenos comuns podem revelar aquilo que precisávamos para consolidar um pensamento. Assim como uma maçã, que ao cair na cabeça da pessoa da certa, poderia ajudar na compreensão física da gravidade.

Os incidentes congregam a interpretação sobre pensamentos dispersos. Sendo assim, partem diretamente das pessoas que os vivenciam. Dessa perspectiva, é importante estabelecer que a consciência dos sujeitos sobre si mesmos é um fator determinante para estabelecer de qual ângulo parte a percepção das incidências.

Discorrendo metaforicamente sobre isto, os incidentes ocorrem no estágio que opto por chamar de caos da pesquisa. Aquele momento em que estamos imersos em uma crisálida única de transformação. Eu me deparei com este momento ao longo da construção de meu caderno de incidências. Coincidentemente, o caderno foi o meu primeiro presente em comemoração ao dia dos professores – considero isto um aspecto importante para minha conexão emotiva com o caderno – de maneira que me dediquei a compor seus elementos como um processo de criação artística.

### Caderno de Incidências



Surgiram também algumas metas e lembretes...

- Fazer uma linha do tempo do Curso de Educação Artística para introduzi-la ao Curso de Artes Visuais
- Pesquisa sobre Formação Inicial
- Pesquisa Práticas Pedagógicas Fundamentos da Educação Didática Práxis Educativa

Juliana: Fazer ilustrações sobre a performance da arte morta  
↳ Símbolo → Relação com a pesquisa  
↳ Educação - Crítica  
↳ Fotos p/ Caderno

Como contestar esses resultados?  
Como ~~contar~~ esses resultados

Reber → Kumpert  
Pesquisar a performance da arte morta.

Fato no Desenvolvimento das Disciplinas para a prática educativa orientada para os eixos da rede pública de ensino de Belém

Metas

- Pesquisa os documentos do curso de Artes Visuais:
  - Projeto Político Pedagógico
  - Ementa das disciplinas
  - Regulamento dos Estágios
  - Outros documentos históricos

Este sistema de verdades e o senso de permanência funcionam?

Como abraçar essas verdades?

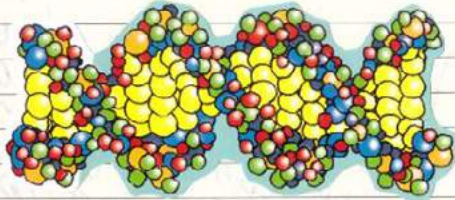
Tudo Bastante

Caótico





Mas o sentido  
começou a se estabelecer,  
pois havia uma nova  
direção para  
a pesquisa.



Os incidentes ajudaram a guiar  
o caminho da pesquisa.

1º Incidente: Não havia orientador/orientadora para meu projeto de pesquisa.

2º Incidente: Mudança do Projeto Político Pedagógico do Curso de Artes Visuais.

3º Incidente: Polêmica do Edital 281.

Todos esses incidentes afetaram o meu foco de pesquisa, pois toda lógica que tracei para estudar a respeito do curso de licenciatura foi modificada.

• Pensar as metodologias chamou bastante minha atenção

TRECHO RETIRADO DO III CAPÍTULO DO MEU TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS.

Ao longo da licenciatura na Faculdade de Artes Visuais na UFPA, poucas situações geraram tanto desconforto quanto a metáfora comparativa feita entre o ensino de artes e a performance de Joseph Beuys de 1965, "como se explicam desenhos a uma lebre morta", proposta no artigo de Jociele Lampert, Reflexões Sobre a Formação Inicial de Professores em Artes Visuais.

Como o nome da obração artística se coloca, parece claramente inútil ensinar qualquer coisa a um cadáver e, no entanto, quando isto se relaciona a prática de ensino, este parece ser o esforço que fazemos. Olhando filosoficamente para a descrição dessa cena, todos têm um pouco dela, seja encarnado na figura de lebre, de professor ou na própria morte.

Há professores com a insistência de ensinar, na expectativa de ressuscitar a lebre morta.

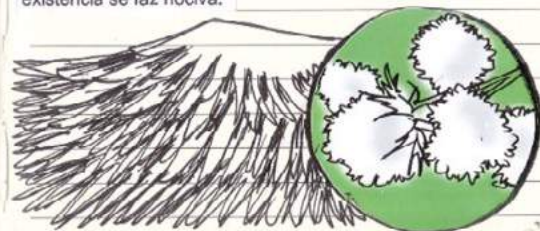


outros contêm parte da lebre morta em si quando não percebem a ineficácia de seus métodos.

Há alunos que carregam a morte em si, por não terem o interesse de aprender; outros são lebres que renascem e aprendem, tornando-se talvez os professores. Parece utopia acreditar na ressurreição, mas no que consiste a educação senão na esperança de reanimar outras pessoas para o conhecimento?

De qualquer forma, essas combinações possíveis têm a figura central da morte, que consiste num símbolo, que em minha interpretação, é a indiferença, o olhar despreocupado, neutro e nulo, comum à sociedade com a qual convivemos. O ar angustiante dessas reflexões incide no meu interesse em

buscar uma forma de superar essa "morte", compreendê-la, pois quando essa metáfora se corporifica na educação, toma a forma de despolíticação, e sua existência se faz nociva.





A metáfora do lebre morta gera associações e diversificadas interpretações, mas revelam a necessidade de falar de algo, de mostrar uma reflexão.

Como os empréstimos que não são comuns entre os vários usos de lenhamentos. Termos:

a exemplo disto os filmes de Kurosawa, que toma emprestada de Dostoiévski as características de alguns ambientes cinematográficos e as características dos personagens. Essa relação pode ser uma grande ideia, pois ambos partilham das mesmas inquietações, tendo Dostoiévski a sua forma de trazê-la ao mundo e Kurosawa uma extrema necessidade de adaptá-la ao código cinematográfico.

São formas diferentes para tratar de um incômodo latente ou um elemento estético que provoca novas reflexões.

# PENSAMENTO

TALVEZ O ENSINO DE ARTES VISUAIS EM BELÉM CAMINHE COM PASSOS DE TARTARUGA AO INVÉS DE LEBRE.

NUNCA VI UMA LEBRE

LEBRE NÃO

SÓ VI LEBRE NAS HISTÓRIAS DE CORRIDA ENTRE LEBRE E TARTARUGA

INCOMODA PENSAR EM UM BICHO COMO A LEBRE, QUE NÃO TEM NA NOSSA AMAZÔNIA.

OUTRO BICHO

MELHOR PENSAR EM OUTRO BICHO, TALVEZ UMA TARTARUGA OU UM TRACAÇA.



① 3º Incidente: EDITAL Nº 281

| SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL<br>UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ<br>PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO DE PESSOAL |       |        |             |                    |   |
|--|-------|--------|-------------|--------------------|---|
| Anexo I do Edital nº 281, de 12.09.2017-UFPA   |       |        |             |                    |   |
| Lotação: UFPA Instituto de Letras e Comunicação  |       |        |             |                    |   |
| Quadro 1   |       |        |             |                    |   |
| Tema do Concurso   | Vagas | Classe | Denominação | Regime de trabalho | Requisito   |
| Língua Francesa e Seu Ensino/Aprendizagem  | 1     | A      | Adjunto     | DE                 | Doutorado em Ensino-Aprendizagem de Línguas, ou Linguística Aplicada, ou Letras, ou Linguística, ou Ciências da Linguagem, ou Língua Francesa, ou Literatura Francesa, com Graduação em Letras-Francês. |

| Lotação: UFPA Instituto de Ciências da Arte |       |        |             |                    |   |
|---|-------|--------|-------------|--------------------|---|
| Quadro 2                                    |       |        |             |                    |   |
| Tema do Concurso                            | Vagas | Classe | Denominação | Regime de trabalho | Requisito   |
| Ensino/Aprendizagem em Artes Visuais        | 1     | A      | Adjunto     | DE                 | Doutorado em Artes, ou Educação, ou áreas das Ciências Humanas, ou das Ciências Sociais, ou das Ciências Sociais Aplicadas. |

O edital foi publicado com vagas para Doutores em outras áreas, esse assunto gerou polêmica nas redes sociais, alguns foram a favor e outros contra, mas um fato não pode ser ignorado:

EXISTE UMA CARÊNCIA DE PESQUISADORES EM ARTE/EDUCAÇÃO.

POR QUE A CARÊNCIA?

SERIA UMA CRISE PARA AS ARTES VISUAIS?

COMO A FORMAÇÃO PODE AJUDAR?

POR QUE OS ARTE/EDUCADORES NÃO CONTINUAM OS SEUS ESTUDOS?

Este é um problema que atinge silenciosamente a educação em artes na cidade de Belém, como um gorgalejo que afumila e se mostra.



### Ilha: Processos de criação/navegação por águas poéticas

Comunicar. Essa palavra provinda do latim *communicare* pode fornecer uma complexidade que importuna o sono dos que se intitulam estudiosos, pois a ação de estudar, parte de uma ação interna, mas a ação de comunicar, ocupa a relação com o público.

O estudo se transforma em aprendizagem numa perspectiva singular a cada indivíduo, mesmo que ocorra em grupos ou que direcione o foco para o mesmo objeto, as percepções desencadeiam resultados múltiplos, pois os temas de estudos se conectam com a natureza interna e pessoal dos seres humanos que praticam a ação de estudar.

A comunicação, entretanto, necessita alcançar vias que possibilitem uma interpretação coerente com o que se propõe. Para isso, traduzir o pensamento para o plano físico, demanda um esforço que condiz com a necessidade de expressar na matéria os elementos que compõem a poética fecundada no subconsciente criador. Assim, temos no campo das artes, a vastidão que está inerente a produção que veicule laços com a interpretação sensível e subjetiva do olhar atencioso dos fruidores, ou para o olhar superficial dos leigos.

Independentemente de qual seja o olhar que recai sobre uma produção, temos olhares díspares que podem abraçar ou rejeitar a corporificação da ideia artística, e sobre o mesmo aspecto, recaem essas possibilidades aos processos acadêmicos. Para construir uma metáfora que dará corpo para um processo de criação poética.

Os elementos que compõem a metáfora precisam harmonizar com as abstrações que permeiam o pensamento sobre a criação. A experimentação, nesse sentido, é a mais eficaz via de acesso a captação das texturas, dos cheiros, do tamanho, e de outras características que se unem para montar um corpo para a criação.

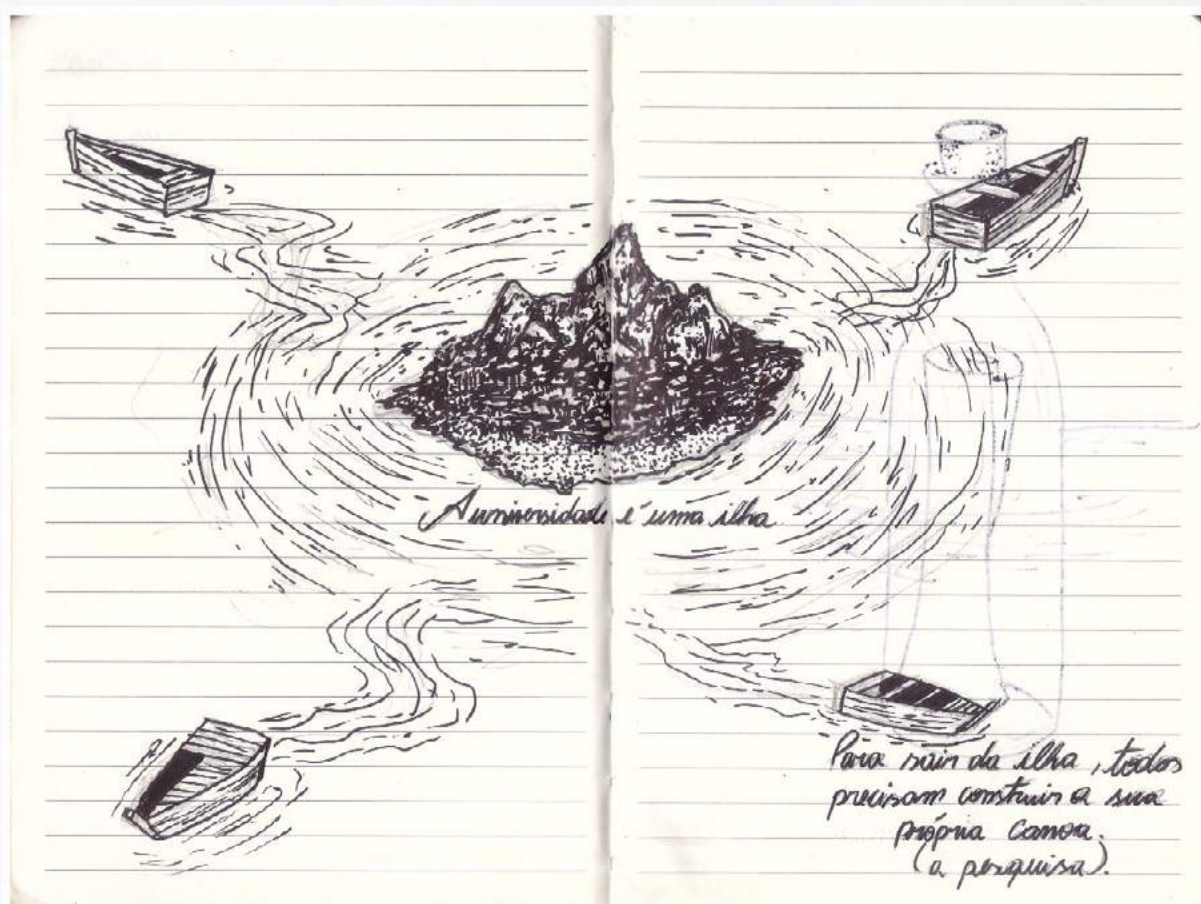
Concomitantemente ao desenvolvimento da materialidade da pesquisa, necessita-se articular elementos de outra natureza, imateriais, que organizam e estruturam a linguagem deste novo corpo. É como pensar uma canoa, imaginá-la, coletar materiais para fazê-la, construí-la, testá-la e enfim lançar-se pelas águas para observar se a criação se sustenta e navega apesar das intempéries que se lançam das mais diversas direções.

O ano de 2018, foi dedicado a reunião de elementos para construir o corpo de minha pesquisa. Reuni conhecimentos diversos e então reservei à disciplina de Seminários Avançados II: Laboratório de Sensibilidade Estética: Arte e pensar de uma estética, o espaço de materialização da poética que envolvia esta criação.

Retornei para caminhos da memória, buscando uma luz (uma inspiração). Abri uma caixa secreta para muitos. Íntima. Cheia de sonhos. Alguns perdidos. Outros concretizados. Uma caixa da qual fui tirando coisas como se estivesse me virando do avesso. Mostrando meu próprio interior. Vi nesta caixa os laços que me conectam com a força de minha avó materna. Reconheci a força dela enquanto maior motivadora de meus estudos. Desejando que eu dê todos os passos que sua própria vida não lhe permitiu. Torcendo e orgulhando-se a cada conquista. Compartilhando as alegrias.

Observo que o retorno ao nosso interior é recorrente, como se fosse reconfortante voltar quando já estamos distantes demais de onde pretendia-se estar, ao mesmo passo que sustentamos a incessante curiosidade sobre o desconhecido. Administrando duas inclinações que necessitam se reinventar ou estagnar na medida em que as inquietações criativas ocorrem. Essa dinâmica, em Deleuze (1974) equiparam-se à metáfora das ilhas desertas. “A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar re - produzir tudo. Evidentemente, isso tudo supõe que a formação do mundo se dê em dois tempos, em dois estágios, nascimento e renascimento”.

Sendo assim, os movimentos que conciliam a separação e a criação enquanto

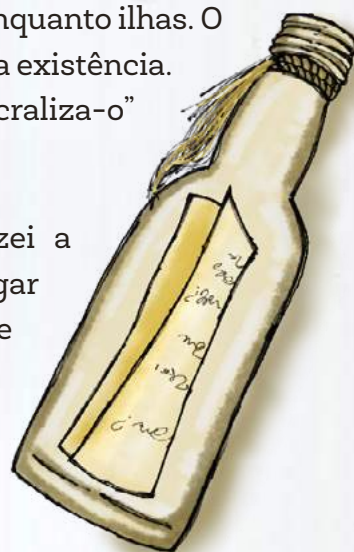


condicionantes essenciais para a persistente inovação. Isolar-se não exclui a natureza transformadora da renovação, como em uma ilha, este lugar de separação, sua origem não anula sua existência e tampouco invalida os procedimentos de sua criação. Como nas ilhas de Deleuze, tanto podem ser originárias ou continentais, sendo as primeiras essenciais, enquanto as segundas partem de erosões ou acidentes, e de qualquer maneira, ambas se constituem enquanto ilhas. O deserto sobre elas é que pode impregnar a natureza de sua existência.

“Em certas condições, o homem não rompe o deserto, sacraliza-o”

(DELEUZE, 1953).

Antes de conhecer as ilhas de Deleuze, utilizei a metáfora da ilha intuitivamente para apontar um lugar de isolamento, mas também construí um elemento de movimentação, a canoa. Compreenda a Universidade Federal do Pará como uma ilha, possivelmente de origem continental, pois historicamente teve que se desvincular do bloco de Arquitetura e conquistar um espaço próprio, eclodindo por uma erosão provocada politicamente.





Essa universidade é uma ilha - mãe, ou seja, é ao mesmo tempo, continental e originária, pois dela partem navegadores (entenda-os como graduados). Para sair desta ilha, necessitam construir uma canoa (pesquisa). De dentro da canoa são lançadas garrafas com três perguntas: Por onde navegas? Que boas lembranças tens da ilha? Se coubesse a ti o poder da criação, o que mudarias na ilha?

Essas perguntas são levadas pelo rio a outros pesquisadores/navegadores e a partir delas obtenho as respostas e transmito essas contribuições para a ilha-mãe, fazendo o papel de Hermes (comunicar).

A ilha pressupõe o distanciamento e é sobre essa perspectiva que incide constantemente o estado de universidade-ilha. O cientificismo rígido criou a expressão “muros da universidade” no espaço acadêmico, como uma membrana invisível que delimita suas fronteiras. Entretanto, a pós-graduação é igualmente uma ilha, diferente em suas características, mas também estruturada por sedimentos, quase imperceptíveis, dada sua flexibilidade e existências flutuantes.

Usando a metáfora deleuziana, poderia supor que as duas ilhas são derivadas do mesmo continente, porém dispostas a uma distância que criaram ecossistemas divergentes, com seres vivos preparados para sobreviver, adaptando-se. O navegador/pesquisador que deixa sua ilha para se lançar a realidade/rio, certamente testa a qualidade de sua canoa/pesquisa, a partir desse contato, os resultados podem ser variados, sendo previsível que mudanças ocorram.

Cada incidência que confronta o pesquisador/navegador causa impacto na estrutura de sua pesquisa/canoa, conjuntamente, à medida que a pesquisa/canoa muda, o pesquisador/navegador se torna mais atento sobre o que encontra. Contudo, quanto mais se afastam de seu lugar de origem, as suas transformações aumentam e despertam a motivação para buscar os horizontes que a natureza lhe aprouver. Já a ilha-mãe, transforma-se vagarosamente, sobrevivendo com os navegadores/filhos que a circundam, com os que se preparam para sair dela e com os poucos que se lançam em odisséias homéricas para lhe trazer vida, com experiências que são propriamente aventuras no retorno ao lugar de origem.

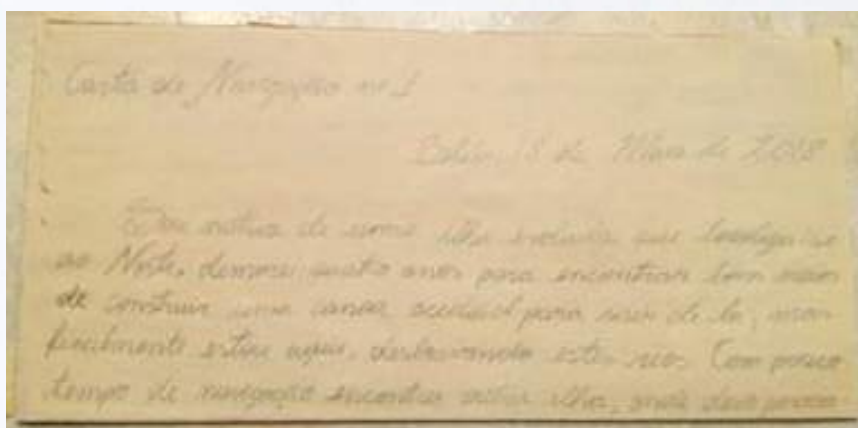
Particularmente, desta odisséia, a comunicação acontece em dois idiomas: o “academiquês”, que foi ensinado pela ilha-mãe e é o mais exigido na realidade/rio; e a poética, compreendido nessa nova ilha chamada PPGArtes, para desenhar um método de linguagem ludicamente compatível com os costumes desse lugar.

Essa duplicidade de comunicação visa atingir a atenção, despertar os interesses de grupos que entendem a importância de um tema a partir de óticas com as quais estão adaptados. As garrafas são lançadas para que todos

possam compreendê-las na tradução que mais lhe interessa. Objetivamente ou subjetivamente, a temática é similar, alertando para a transformação da ilha em deserto. Uma vez transformada em deserto, será complexo desfazer. “Para deixar de ser deserta, não basta com efeito que ela seja habitada” (DELEUZE, 1953).

O deserto é uma característica que independe da presença humana. Habitar transpõe a presença física. Habitar uma ilha para romper o deserto requer que assumidamente façamos parte dela, e numa universidade/ilha, esse papel necessita de um posicionamento político do que representamos nesse espaço.

Mesmo que habitantes fixos se coloquem egocêntricos sobre montanhas no deserto, anunciando sua existência. “A ilha é uma montanha marinha e a montanha é uma ilha seca” (DELEUZE, 1953). Uma existência nula não move as areias do deserto.



A carta apresenta o universo de minha metáfora, mas a canoa ainda está em processo. A cada nova ilha explorada, novos elementos são selecionados ou descartados a medida que a produção exige as escolhas. As garrafas contêm vozes. E odisséia consiste em coletar essas vozes e retornar para a ilha com novidades, devolvendo para a ilha - mãe um pouco do conhecimento que foi gerado. Vejo na ilha - mãe uma ilha um deserto para a educação. Por isso é necessário habitá-la, coletivamente, de forma consciente, reencontrando o seu passado e repensando o seu futuro.

### Referências Bibliográficas

BARTHES, R. *Incidentes*. São Paulo: Editora Guanabara, 1988.

BARTHES, R. *O grau zero da escrita seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, G. *Causas e razões das ilhas desertas (Manuscrito dos anos 50)*. 1953.

GUTIÉRREZ, F. *Educação com práxis política*. São Paulo: Summus, 1988.

hooks, b. *Ensinando a Transgredir. A educação como prática da liberdade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

hooks, b. *Intelectuais negras*. *Revista Estudos Feministas*, v.1, n.1, p. 1-10, 1995.



# **SOBRE AS ORGANIZADORAS**

## **Cláudia Leão**

Fotógrafa, professora dos cursos de Artes Visuais-FAV/PARFOR-AV/UFPA. Estudou as imagens, vínculos e pertencimentos, saudade, corpo, pele, arte e política nas Amazônia Paraenses. Atualmente tentar viver entre Belém e a correnteza do rio. Coordena o grupo de pesquisa Lab AMPE, a Sala AL Táta Kinamboji de Ensino, Arte e Cultura Afro-Amazônica e co-coordena o grupo de Estudos Antirracistas e Antissexista Zélia Amador. Colabora e articula projetos artísticos com movimentos independentes e de autonomia dos povos da região Amazônica.

## **Maria dos Remédios de Brito**

Possui graduação em Pedagogia e em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Especialização em Educação e Problemas Regionais pela Universidade Federal do Pará (UFPA), mestrado e doutorado em Filosofia da Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), Pós-doutora em Filosofia da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, é professora associada da Universidade Federal do Pará. É professora colaboradora no programa de pós-graduação em Arte-Instituto de Ciências das Artes da Universidade Federal do Pará. É membro dos seguintes grupos de estudos: Coreoepistemologias (CNPq); Filosofia, Arte e Política na Amazônia (UFPA e CNPq); Filosofia, Ética e Educação (CNPq) e coordena o Grupo de Estudos e Pesquisas - Conversações: Filosofia, Educação e Arte (UFPA e CNPq). Integra os seguintes coletivos Brutus Desenhadores (Experimentações diversas com desenho e escrita); Transitar (Laboratório de experimentação sensível com práticas de formação; formação inicial de professores, envolvendo processos de corpo e escrita de si, escuta de narrativas escolares, narrativas de professores, criação didática, metodologia para o ensino). É autora de vários artigos especializados na área de Filosofia da Educação. Autora do livro Educação pelas linhas da diferença, publicado pela livraria da física/São Paulo e organizadora dos seguintes livros Variações Deleuzianas: Educação, Ciência, Arte e publicado pela livraria da LF/São Paulo; Variações Deleuzianas: Educação e Pensamento e Política e...publicado pela editora Editaed/Belém.

Transita em grandes áreas: Filosofia, Educação, Arte. Tem interesses nos seguintes temas de investigação: Filosofia da Educação, Filosofia da Diferença, Produção de Subjetividade (Mídia/imagens), Ensino, Formação docente e Interfaces Epistêmicas. Coordenou vários livros com a temática da Educação em conexões com a Filosofia e Filosofia da Educação pela editora da Universidade Federal do Pará (EDUFPA). É coordenadora de projeto de pesquisa de pesquisas e associada da Sociedade Brasileira de Filosofia da Educação (SOFIE) e da Sociedade Latinoamericana de Filosofia da Educação (ALFE)

# BIOGRAFIAS

## **Adrián Cangí**

Ensayista y Filósofo. Profesor e investigador de la UBA, UNLP y UNDAV. Profesor regular de Estéticas Contemporáneas. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas. Autor de Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular (2011, 2014), Coautor de Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner (2018, Junto a Ariel Pennisi) y compilador de Linchamientos. La policía que llevamos dentro (2014, junto a Ariel Pennisi), Imágenes del pueblo (2015), Meditaciones sobre el dolor (2018, junto a Alejandra González), Vitalismo. Contra la dictadura de la sucesión inevitable (2019, junto a Alejandro Miroli y Ezequiel P. J. Carranza). Autor de numerosos prólogos a obras de Filosofía contemporánea. Publicó numerosos artículos en libros y revistas sobre filosofía, literatura, estética y política. Coeditor de Autonomía y Quadrata de Red editorial.

## **Adriana Tobias Silva**

Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas-UFMA, Mestra em Artes-UFMA e doutoranda em Artes-UFPA. Atuou como Mediadora Cultural em Casas de Cultura-SECMA. Atua na área da pesquisa sobre Arte e Devoção. Atualmente é Arte/educadora da escola UEB José Ribamar Bogéa em São Luís-MA.

## **Alexis Francisco Matute Izaguirre**

Mestrando em Artes no Instituto de Ciências da Arte da UFPA Brasil; possui uma atualização em educação superior pela UPNFM em Tegucigalpa, Honduras (2018); possui graduação em Educação Artística com orientação em música pela UPNFM em Tegucigalpa, Honduras (2016); Formado como professor de ensino fundamental na ENMISUR em Choluteca, Honduras (2012).

## **Amanda Modesto**

Mestranda do programa de Pós-Graduação em Artes -UFPA. anmodesto54@hotmail.com

### **Amanda Cristine Modesto Barros**

Mestre em História Crítica e Educação em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará/UFPA. Formada em Licenciatura em Artes Visuais pela UFPA em 2016. Atua como Arte/Educadora no município de Ananindeua-PA, desde 2018. Mulher, Negra e Artista da Amazônia, atua como Ilustradora e Quadrinhista.

### **Antonio Carlos Rodrigues de Amorim**

Biologia (Universidade Federal de Viçosa), Mestrado e doutorado em Educação (Universidade Estadual de Campinas) e Livre Docência (Universidade Estadual de Campinas). Pós-Doutorado (Goldsmiths College da Universidade de Londres). Professor Associado II (MS-5.2) (Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte - Universidade Estadual de Campinas), pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais (Olho) e pesquisador associado no Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor). Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq - 1B. E-mail: acamorim@unicamp.br

### **Armando Queiroz**

Detém-se conceitualmente às questões sociais, políticas, patrimoniais. Cria a partir de observações do cotidiano das ruas, apropria-se de objetos populares, tem como referência a cidade e o Outro. Vive e trabalha entre Rondon do Pará, Belém e Belo Horizonte.

### **Áureo de Freitas**

PPGARTES/UFPA, Ph.D. em Educação Musical, aureo\_freitas@yahoo.com.br.

### **Bárbara Gibson**

Atriz, dramaturga e diretora teatral, começou a carreira artística em 1998. Atualmente, é Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Possui especialização em Teatro-Educação pela Faculdade Paulista de Artes (2016), graduação em Direito pelo Centro Universitário do Estado do Pará (2012) e formação técnica em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (2010). Proficiente em Inglês pela Universidade de Michigan (EUA). Participou por três anos do projeto de extensão Novos Encenadores da ETUFPA, tendo, nesse período, escrito e dirigido duas peças do Grupo de Teatro Universitário: Encantados S.A (2011) e A Quase Fantástica Fábrica de Chocolate (2013). Como professora de Teatro, trabalhou por três anos no Colégio Fereguetti, em São Paulo, e ministrou cursos de Teatro Infantil, Juvenil e Adulto no SESC Pará em 2018. Em 2017, fundou o grupo A Liga do Teatro, onde dirigiu o espetáculo Serenata de Humor (2018). Atualmente, assina a direção geral e dramaturgia do trabalho mais recente do grupo: Queen Num Toque de Mágica.



### **Carlos Augusto Silva e Silva**

Doutorado em andamento em Educação pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Possui Mestrado em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Pará (PPGCM-IEMCI/UFPA), Especialização em Metodologia do Ensino de Biologia Química (UNINTER) e graduação em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente é pesquisador do grupo de pesquisa Conversações: Filosofia, Educação e Arte, cadastrado na UFPA e no CNPq e do grupo EDUCA (UNIR).

### **Débora Oliveira**

Mestranda em teorias e interfaces epistêmicas pelo programa de pós-graduação em Artes da UFPA. Graduada em licenciatura em Artes Visuais pela UFPA.

### **Denize Dall Bello**

Professora no curso de Graduação de Cinema e Audiovisual da UFMT. Atuou no curso de Letras da mesma Instituição, lecionando disciplinas voltadas para os estudos das imagens, dos vínculos e dos ambientes comunicacionais. Fez pós-doutorado na Universidade de Lisboa tendo, ainda, defendido a dissertação de Mestrado “A componente da teatralidade em Aby Warburg na área dos Estudos do Teatro.

### **Dhemersson Warly Santos Costa**

Por um tempo, habitei o território das ciências biológicas, mas acabei sendo enfeitado pelas bricolagens que a educação me permite experimentar. Multidões me enredam a todo instante. Sempre que a estrada aponta para um caminho reto e verdadeiro, sei que é a hora de procurar um desvio, fugir para floresta. Sou um pouco de cada força que me atravessa. Tenho me comovido pelas coisas simples da vida, pela trivialidade dos acontecimentos cotidianos. Por força institucional tenho me apresentado como licenciado em Ciências Biológicas pela UFPA/Altamira, mestre em Educação em Ciências pela UFPA/IEMCI, onde, atualmente, estou em processo de formação doutoral pelo IEMCI/UFPA.

### **Enoque Paulino**

Graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Pará, Mestrando em Artes pelo PPGARTES - UFPA. Ator, diretor e iluminador cênico na cidade de Belém - PA.

### **Juliana Aparecida Jonson Gonçalves**

Arquitetura e Urbanismo (Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho), Mestrado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Faculdade de Educação - Unicamp) e Doutorado em Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte (Faculdade de Educação - Unicamp). Docente no curso de Arquitetura (Faculdade Galileu - Botucatu) e Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo (Centro Universitário Sudoeste Paulista - Avaré). Participa

dos grupos de pesquisa: Intervalar o Currículo: potência das audiovisualidades (Faculdade de Educação – Unicamp) e P.I.P.O.L. (Projetos Integrados de Pesquisa On Line, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - Unesp). E-mail: arquitetura.ajg@gmail.com

#### **Lucian Costa**

Professor Substituto na Universidade do Estado do Pará (UEPA/Licenciatura em Música) e Professor de Arte/Música na Secretaria de Educação do Pará (SEDUC). Doutorando em Artes Pelo Programa de pós-graduação em artes (PPGARTES/UFPA). Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (2019).

#### **Luizan Pinheiro da Costa**

Prof<sup>o</sup> Dr. da Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará – FAV/ICA/UFPA. Anarcometodólogo. Artista. Compositor. Carimbozeiro. Natural de Tamaruteua-Marapanim-Pará. Autor do livro: ANARCOMETODOLOGIA: O QUE PODE UMA PESQUISA EM ARTES (Ufpa-2016).

#### **Luz Gomes**

Baiana; Poeta; Feminista Negra; Professora do Curso de Museologia (FAV/ICA/UFPA). Seus interesses de Ensino, Pesquisa e Extensão são: Teoria Museológica na intersecção com Raça e Gênero; Literaturas Afrodiaspóricas e Africanas; Representações e Representatividades Negras nos Museus. Filha de Nanã, Oxum e Omulu, encontrando nas tecnologias de Ogum caminhos para seguir na vida. Aconchega-se no colo de Yemanjá. Vai descobrindo o mundo pelas ventanias de Oyá.

#### **Marluce Araujo**

Possui graduação em Teatro pela Universidade Federal do Pará (2017). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, contação de histórias, performance musical e espetáculo de contação de história. MESTRANDA EM ARTES PELO PROGRAMA DE PÓS GRADUÇÃO PPGARTES.

#### **Nani Tavares**

Mãe, dona de casa, artista, pesquisadora, umbandista, ayhuasqueira, ativista e professora de filosofia da Escola de Aplicação da UFPA, com formação no curso técnico em ator pela ETDUFPA, graduação em Filosofia, mestrado em artes e atualmente doutoranda pelo mesmo programa e Universidade. Se dedica aos estudos de arte e política com enfoque atual para a antropologia da política de comunidades quilombolas e indígenas da Ilha do Marajó ligadas a sua genealogia ancestral.

### **Rosana Paulino**

Nasceu em São Paulo, em 1967. Artista visual, pesquisadora e educadora é Doutora em Artes Visuais e Bacharel em Gravura pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres. Foi bolsista da Fundação Ford e CAPES para a obtenção do doutorado e em 2014 foi agraciada com bolsa-residência no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, em Bellagio, Itália. Seu trabalho, que se vale de diferentes mídias tais como desenho, gravura, escultura e vídeo, é considerado como um divisor de águas na produção visual afro-brasileira ao trazer questões relacionadas a gênero para essa área, além de destacar aspectos da cultura negra nas periferias das grandes cidades. Suas pesquisas têm como foco principal a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população decorrentes do racismo e das marcas deixadas pela escravidão. Destaca-se em sua produção obras como Parede da Memória (1994-2015) hoje na coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Bastidores (1997) na coleção do MAM São Paulo, Assentamento (2013) ¿História Natural? (2016) e as séries Geometria à Brasileira e A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical (2018 -), além dos desenhos das séries Búfala, Senhora das Plantas e Jatobá, reunidos em um livro fac-similar com o mesmo nome (2020).

### **Robson Farias Gomes**

Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGArtes/UFGPA. Licenciado e Bacharelado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará – FAFIL/UFGPA. Técnico em Dança com Habilitação em Intérprete-Criador pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFGPA. E-mail: robsongomes\_15@hotmail.com.

### **Sandro Pereira de Almeida**

Licenciado Pleno em Artes Visuais (UFGPA), com o Título de Láurea Acadêmica. Mestrando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFGPA (PPGARTES-UFGPA), sobre Orientação da Professora Dra. Rosângela Marques de Britto. Foi professor substituto no curso de Artes Visuais (ICA-UFGPA) e Professor externo (PARFOR/ARTES VISUAIS/UFGPA), foi contemplado com o Prêmio Preamar de Arte e Cultura (SECULT-PA) e membro do grupo de Pesquisa da CNPQ denominado: Arte, memórias e acervos na Amazônia. O mesmo atua em diferentes vertentes no campo da Arte, que varia do Graffiti até as artes digitais.

### **Sebastian Wiedemann**

Cineasta-pesquisador e filósofo, doutorando em Educação no grupo de pesquisa OLHO - Laboratório de Estudos Audiovisuais (FE/Unicamp). Mais recentemente, como editor, publicou os livros “Conexões: Deleuze e Cosmopolíticas e Ecologias Radicais e Nova Terra e...” (2019) e “Pensamientos Migrantes: Lo que las imagenes nos fuerzan a pensar. Intersecciones cinematográficas.” (2020, no prelo). Como autor

publicou o livro “Deep Blue: Future Memories of A Livings Cinematic In-Between” (2019). E-mail: [wiedemann.sebastian@gmail.com](mailto:wiedemann.sebastian@gmail.com).

### **Wilka Sales**

Artista visual, arte-educadora, é Mestranda em Artes pela PPGARTES/ICA/UFPA e graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Maranhão/UFMA. Iniciou seus processos em poéticas visuais em 2013 com as pesquisa em arte Ex-Vivos (2013-2015) produzidas no Cemitério do Gavião em São Luís- MA, onde experimentos fotográficos se caracterizaram como fotoperformance e vídeoperformance - Posteriormente, estas poéticas deram origem à pesquisa A Experiência Interior: corpo, erotismo e morte, projeto de conclusão do curso de Artes Visuais/UFMA, por meio da qual ampliei as possibilidades dos lugares e o simbolismo do corpo nas minhas criações. Com essas produções, participei de exposições coletivas e individuais em espaços culturais e galerias de arte em São Luís/MA, a exemplos das individuais: A Experiência Interior/2017 na Galeria Acadêmica de Artes Visuais/UFMA e Ex-Vivos/2014 na Galeria SESC Deodoro. Destaque para algumas coletivas: Corpo/criação/2017 - Prêmio Ocupa CCVM Centro Cultural Vale Maranhão; Feminino Plural/2017 Galeria Antônio Almeida DAC/UFMA; Arte e Morte olhares possíveis /2015 13ª Semana Nacional de Museus/Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

E-book produzido com a família de fonte Newslab.