

ATOS DE ESCRITURA 4

**BENE MARTINS & IVONE XAVIER
(ORGANIZADORAS)**



**PPGArtes-UFPA
2021**

ATOS DE ESCRITURA 4

Organizadoras

Bene Martins & Ivone Xavier

**Programa de Pós-Graduação em Artes
(PPGARTES-UFPA)**

BELÉM-PA
2021



Atos de escritura 4

ATOS DE ESCRITURA 4

(Experimentos na Pesquisa em Artes, 4)

ORGANIZADORAS

Bene Martins
Ivone Xavier

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)
Profª. Drª. 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)

Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes
Camargo

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

Profª. Drª. Laura Malosetti Costa

(IA, Universidad Nacional San Martin)

Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros
do Amaral

(CAC, Universidade Federal de
Pernambuco)

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

Profª. Drª. Rejane Coutinho

(IA, Universidade Estadual Paulista)

Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio
(ICA, Universidade Federal do Pará)

COMISSÃO EDITORIAL

Profª. Drª. Ana Flávia Mende

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. Áureo Déo DeFreitas Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Bene Martins

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de
Alencar

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Cláudia Leão

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ivone Xavier

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Miguel de Santa Brígida

Júnior

(ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Rosangela Marques de Britto

(ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Editoração Eletrônica:

Bene Martins & Larissa Silva

Capa: Wlad Lima (Brutus Desenhadores)

Revisão Textual: Bene Martins

Normalização: Larissa Lima da Silva

Ficha Catalográfica: Larissa Silva

Atos de escritura 4

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

A881a Atos de escritura 4 [recurso eletrônico] / Organização de Bene Martins e Ivone Xavier. – Belém: UFPA/PPGArtes, 2021.
1 recurso eletrônico. – (Experimentos na Pesquisa em Artes; 4)

Vários autores

Inclui bibliografias

ISBN (e-book) 978-65-88455-20-3

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

1.Arte – estudo e ensino. 2. Escrita criativa. 3. Metodologias. 4. Processo de criação. 4. Memória. 5. Arte - pesquisa. I. Martins, Bene (org.). II. Xavier, Ivone (org.). III. Título. IV. Série.

CDD 23. ed. 700.7

SUMÁRIO

Prefácio	
Nos meandros da escritura poético-acadêmica, na pós-graduação em artes (PPGARTES-UFPA)	5
<i>Bene Martins & Ivone Xavier</i>	
Uma atriz e um diretor: histórias entrecruzadas sobre o fazer teatral na cidade de Belém	12
<i>Abigail do Perpetuo Socorro e Silva & Ivone Xavier</i>	
Divino, casa e ancestralidade: os espaços sagrados da Festa do Divino Espírito Santo no bairro da Liberdade em São Luís-MA	21
<i>Adriana Tobias Silva & Cláudia Leão</i>	
Encantamentos de fofia em artistas da cena de Abaetetuba	35
<i>Alberto Valter Vinagre Mendes & Maria dos Remédios de Brito</i>	
IÊÊÊ !!! A dançadeira e o poder da minha voz	50
<i>Andreza Barroso da Silva & Miguel de Santa Brígida Júnior</i>	
Um teto todo nosso. Indutores para nossos atos de escritura	67
<i>Bárbara Gibson & Bene Martins</i>	
Epistemologia cênica	82
<i>Bárbara Gibson</i>	
Como elaborar para si e para o outro uma escrita artístico-acadêmica II: desarmarear de uma escritura ocupante	95
<i>Juanilson Alves Silva & Maria dos Remédios de Brito</i>	
Auto-etnografar, ressignificar, ex-votar-arte e devoção no auto do círio de Belém/Pa	114
<i>Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza & Cláudia Suely dos Anjos Palheta</i>	
“Eu” Caçador de mim: form(ação), (in)formação e (trans)formação do professor-pesquisador-músico numa perspectiva epistemopoética sobre artes/música	124
<i>Lucian José de Souza Costa e Costa & Áureo Déo DeFreitas Júnior</i>	
Arredondar a voz que habita em mim: reflexos e reflexões de uma pesquisadora em Artes	135
<i>Marluce Cristina Araújo Silva & Ivone Xarier</i>	

Atos de escritura 4

O ensino/aprendizagem de artes visuais na perspectiva crítica acerca das questões ambientais	151
<i>Nélia Lúcia Fonseca & Rosangela Marques de Britto</i>	
A floresta cifrada: o teatro precisa de teatro?.....	166
<i>Paulo Roberto Santana Furtado & Ivone Xavier</i>	
O despertar na diferença	183
<i>Renan Delmontt Souza Paraguassu & Ana Flávia Mendes</i>	
Práticas docentes e relações étnico-raciais no curso de artes visuais: Notas iniciais	195
<i>Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França & Rosangela Marques de Britto</i>	
Tramar uma pesquisa em arte: potências transformadoras em cuidado de si e de outres nas poéticas dadas	209
<i>Roberta Bentes Flores Bayma (Roberta Flores) & Ivone Xavier</i>	
Da lagarta à borboleta: criação artística no limiar entre os atos de investigar, escrever e performar a vida	226
<i>Yandra Carine Galuppo & Cesário Augusto Pimentel de Alencar</i>	
Memória e dialeto de artistas circenses de rua em Belém	242
<i>Yure Lee Almeida Martins & Bene Martins</i>	

NOS MEANDROS DA ESCRITURA POÉTICO-ACADÊMICA NA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES-UFPA)

Bene Martins¹ & Ivone Xavier²

A escrita é isto. É o fluxo do escrito que passa através do corpo de vocês. Atravessa. Daí partimos para falar dessas emoções difíceis de dizer, tão estranhas e que, todavia, de repente se apoderam de vocês.

(Marguerite Duras, 1994)

Quem de nós não passou pela experiência desafiadora de escrever: uma prova escolar, um exame em concursos, para ingressar numa pós-graduação, escrever trabalhos acadêmicos, para desanuviar a mente, expor nossas emoções, compor uma canção, uma poesia, um diário. Sim, escrever não é fácil, mas faz bem! Aquele bem que incomoda, que nos tira da zona de conforto, nos atravessa e nos faz refletir sobre o que queríamos expressar e, por falta do exercício da escrita, ou outros entraves, não conseguíamos. Pois, retomando a epígrafe de Marguerite Duras, “A escrita é isto. É o fluxo do escrito que passa através do corpo de vocês. Atravessa. Daí partimos para falar dessas emoções difíceis de dizer, tão estranhas e que, todavia, de repente se apoderam de vocês”. E, ainda, pensando nos pesquisadores das, nas e para as artes, os quais não se esquivam de expor e trabalhar com subjetividades, compreende-se os bloqueios que ocorrem, vez por outra.

Pois bem, com exceção de certos seres “iluminados”, ninguém aperfeiçoa seu ofício, senão nas inúmeras tentativas de errar e consertar, escrever e reescrever. Infelizmente, aprendemos que errar não é legal. Depois, percebemos o quanto o erro pode ser aproveitado para enriquecer nossas experiências, sejam elas quais forem. Com a escrita não é diferente. Diríamos que é o ato de persistir, esboçar ideias, anotar tudo que passa pela cabeça, num fluxo meio enlouquecido, desenhar gráficos, tempestade de ideias, jogo de palavras etc., dentre tantos modos de escrever. Existem diversas regras a prescreverem como escrever melhor, cada um seleciona o que lhe couber, mas, repetimos, não há como aperfeiçoar a escrita sem exercícios constantes. Marguerite Duras, em seu livro *Escrever*, tece argumentos pertinentes sobre a saudável angústia de escrever.

¹ Professora pesquisadora da UFPA. Pós-doutorado em Estudos de Teatro. Doutorado em Letras, pela UFMG. Mestrado em Letras, pela UFPA. Atua no Programa de Pós-Graduação em artes (PPGARTES-UFPA e Faculdade de Dança (FADAN), da UFPA. Coordena Projeto de pesquisa: Memória da dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico. (behneafonso@gmail.com).

² Doutora em História Social – PUC (Pontifícia Universidade Católica) – SP (2010), Mestre em Antropologia Social pela UFPA (1998). Professora Adjunta da UFPA, lotada no ICA, vinculada à ETDUFPA. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e no PPGARTES-UFPA. E-mail: ivmaxavier@gmail.com

Atos de escritura 4

Escrever./ Não posso./ Ninguém pode./ É preciso dizer: não se pode./ E se escreve. É o desconhecido que trazemos conosco: escrever é isto o que se alcança. Isto ou nada. Pode-se falar de uma doença da escrita. (...) Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário. A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. (...) Escrever significa tentar saber aquilo que se escreveria se fôssemos escrever – só se pode saber depois – antes, é a pergunta mais perigosa que se pode fazer. Mas também a mais comum (DURAS, 1994, p. 47-48).

A citação vem a propósito de amenizar os possíveis tormentos e bloqueios pelos quais todo pesquisador-escritor passa, enquanto cria seus escritos. Na disciplina *Atos de escritura*, não intentamos prescrever receitas, modelos, regras rígidas, ao contrário, procuramos dialogar, utilizar textos provocadores, para que cada participante reflita sobre sua proposta de pesquisa, à luz do diálogo entre áreas, entre modalidades artísticas, literatura, desenhos, música, poemas. De maneira que os olhares acostumados, desfoquem e percebam outros ângulos, outras nuances, outras perspectivas e sutilezas do ato de escrever, pensar, pesquisar. Afirmamos com Philippe Willemart:

Prefiro não usar a expressão modelo, que implica um método a ser seguido, mas o conceito de estrutura perceptiva, ou modo de percepção, ou “filtro”, no sentido proustiano da palavra, isto é, uma forma pela qual passa amorosamente nossa percepção do manuscrito que se transforma (WILLEMART, 2009, p. 5).

Assim entendemos os processos de criação, sejam eles quais forem, sempre em construção perceptiva e amorosa, entre quem cria e o resultado proposto. De modo que, por mais clara que esteja a proposta de pesquisa de mestrandos(as) e doutorandos(as), ao iniciarem leituras outras, as indagações surgem inevitavelmente. O que, naturalmente, os induz a rever certos pressupostos e, às vezes, alterar em muito, o que haviam planejado. Esse exercício de ir e vir, de rever o já planejado gera, sem dúvida, certa angústia. Passado o momento de hesitação, o novo pesquisador perceberá o quanto ganhou com a revisão e que, mesmo esta, estará em corda bamba ou em situação não definitiva. A nosso ver, são esses impasses que tornam a vivência no mundo artístico-acadêmico mais prazerosa, pois, passada a primeira estranheza, as ideias meio que se (des)alinham, até que percebam a beleza do percurso e o quanto é gratificante quando certos *insights* abrem horizontes. Willemart, novamente, para reiterar o que temos praticado em nossas aulas e pesquisas.

Atos de escritura 4

Não podemos pretender que o manuscrito seja às vezes programado, como o propôs Louis Hay, mas sustentarei que ele está sempre em processo. Mesmo Flaubert, que elaborava planos, ou Zola, com seus esboços, devem, em certo momento de sua escritura, esquecer o plano ou o esboço pré-definido e rasurar, para seguir o que Cecília Salles chama de projeto poético, ao qual dou, todavia, uma dimensão desconhecida ou não sabida e que se revelará, a meu ver, no final da escritura (WILLEMART, 2009, p. 11).

Assim é que, após ingresso no Programa de pós-graduação em artes, neste caso, logo nas primeiras aulas e encontros com orientadores (as), o estudante se depara com a necessidade de proceder a ajustes no projeto, aí vem o recorte, o delineamento do que realmente se propõe a desenvolver no mestrado ou doutorado. Em seguida, vêm as indagações. Mas, como? Fui aprovado com um projeto e agora preciso mudar? Não se trata de mudar todo o projeto, geralmente, há que se rever a amplitude da pesquisa, clarear para si e para os demais, qual o seu objeto/sujeito de pesquisa, qual o alcance? Deve-se estabelecer qual a contribuição do trabalho para a área de estudo. Até onde poderá ir com a pesquisa, em função do prazo estabelecido para concluir seu curso. Esses ajustes demonstram uma das peculiaridades dos estudos contemporâneos, não há caminho pronto, ou um método único para se pesquisar, às vezes, o pesquisador descobre sua metodologia no ir e vir da pesquisa e, por vezes, propõe ou descobre belas experimentações metodológicas.

Aliás, no prefácio do e-book *Atos de escritura 1*, afirmamos a necessidade de reconhecer que existe uma epistemologia amazônica, com certeza, cabe a nós pesquisadores, lermos, divulgarmos e ficarmos atentos às produções que circulam na e para além da academia. Existem experiências fantásticas de professores e artistas que atuam, há anos, no magistério e não tiveram oportunidade de cursar uma pós-graduação, por exemplo. Estes, quando vêm para o nosso Programa de pós-graduação em artes, trazem contribuições significativas, ao estabelecerem o diálogo entre a teoria e a prática. Naturalmente, pesquisadores do programa também buscam manter o diálogo entre teoria e prática, nos referimos aos pesquisadores anônimos que têm muito saber acumulado, merecedores de reconhecimento e divulgação.

Para incomodar mais um pouco, para rasurar certezas, destes tempos sombrios, partilhamos alguns questionamentos de Giorgio Agamben, no livro *O fogo e o relato*. Embora ele se refira à literatura, os trazemos aqui, porque consideramos literatura para além dos conceitos tradicionais. A começar pela pergunta: “*O que estaria em jogo na literatura*”? Acrescentamos o que estaria em jogo nas artes? – Diríamos, simplificando muito, o que estaria em jogo, seria a capacidade ou incapacidade ou, ainda, nos termos do

Atos de escritura 4

autor, a inoperosidade, isto é, as pessoas carregam potências, habilidades, técnicas, o que não as obrigam a desenvolvê-las. Podem explorá-las ou não; podem criar ou não. Isto é, as pessoas não precisam sentir-se incompetentes, precisam antes, descobrir e exercitar suas potências, ainda, ignoradas. Ou seja, podemos ter capacidades imanentes e não desenvolvê-las, ora por não querer, ora por não conhecê-las.

Outra indagação do autor. “*No que consiste o fogo que nossos relatos perderam, mas que almejam, a todo custo, recuperar*”? – Que fogo seria este? Esse fogo pode ser considerado, meio apressadamente, como aquela cúria que a pessoa sente, aquela inquietação, por vezes, angustiante, até se fazer as perguntas adequadas, neste caso, as perguntas seriam: Por que escrevo, para quê, para quem escrevo? Naturalmente, dirão, nesta altura, que escrevem para seus textos acadêmicos, seguindo modelos ou os extrapolando, criando, a partir de suas motivações mais intrínsecas.

Um dos objetivos da disciplina *Atos de escritura* é despertar um olhar mais poético, metafórico para tencionar, friccionar o já estabelecido nos seus modos de pensar e de escrever. Afinal, estamos lidando com artes. Estas requerem significações outras, além das usuais, requerem que nossos olhos transvejam o que vimos, vemos, veremos, numa referência ao poeta Manoel de Barros. O que nos leva a pensar que na folha em branco ou no vazio de ideias, há potência, há inúmeras possibilidades de criação, a não pensar o vazio, o branco da folha como entrave paralisante, mas como provocação a ser aceita e explorada.

Pois, qual seria o grande segredo, o objetivo maior de quem precisa e deseja escrever? Diríamos, a princípio, para que acessem, nos termos de Agamben, as próprias “fornalhas”, malas, arquivos ou repertório linguístico, pensar em qual seria o alcance do seu banco de palavras, de ideias. Refletir sobre quais as palavras mais recorrentes em suas falas e escritas, quais seriam os impulsos, os indutores para inícios de seus atos de escrituras, neste caso? Seria uma espécie de eureka ou *insights*?

Mas, para que esses *insights* ocorram, há necessidade de abertura, de passagem, de observação das brechas, das dobras, das entrelinhas, do que não está à vista ao primeiro olhar, há que se perscrutar o que há de oculto nas evidências, auscultar os próprios pensamentos, refletir sobre, brigar com, dialogar com as próprias expectativas, experiências, sonhos, devaneios, depois colocá-los no papel, escrever, rasurar, apagar, reescrever, pensar sobre o quanto as artes e o pensamento reflexivo são imprescindíveis

Atos de escritura 4

à sobrevivência. Agir, contemplar os próprios objetos de desejo – sim, de desejo, aí daquele que trabalha sem a força do desejar.

Os exercícios propostos na disciplina os induzem a selecionar verbos de ação e imagem força, para início dos exercícios de escrita voltada para nossas pesquisas. Havemos de refletir sobre o que nos move, o que nos impulsiona, o que nos faz persistir, apesar de tantos obstáculos. Seria somente o desejo de garantir espaço na profissão? Ou atendemos aquela chama do fogo que nos tira da pasmeira e nos joga às incertezas. Se for esta opção, bem-vindos aos caminhos da criação com força e graça, em busca de outras significações. Bem-vindos ao compromisso com a vida, acima de tudo.

“E por que é que todo ato de criação resiste tenazmente à criação, conferindo assim a cada obra sua força e graça?” – Olha aí artistas e não artistas, os impasses, as dúvidas, as interrupções são comuns a todo ato de criação – diríamos até que a todos os atos, e todas as decisões que tomamos – talvez porque queiramos fazer o melhor, o mais ou menos não nos basta, a realidade não é suficientemente satisfatória, queremos melhorar, embelezar o “que Narciso acha feio” ou o que nos incomoda. Criar é gestar, esperar, parir e soltar a criação – seja ela qual for – no mundo para que ela se engrandeça, se eleve, em todos os sentidos. Para que ela ramifique, expanda, isto é, mais ou menos o que fazemos com conceitos que aplicamos em nossos escritos. Em seguida, vêm outros e os utilizam de modo melhor ou não e, assim, sucessivamente.

De maneira que, simplificando um pouco, só teria acesso ao domínio da linguagem acadêmica, por exemplo, quem a compreenda e a utilize ao seu modo, se aproprie e a recrie, aplique de outros modos, ou seja, demonstre que assimilou e ultrapassou o estudado, por exemplo. À medida que compreendemos, podemos confrontar, explicar tais conceitos em nossas pesquisas, em nossos textos. Assim, de grão em grão, de escrita em escrita, chegaremos à própria metodologia, ou seja, encontraremos o possível caminho para essa jornada, até outras indagações surgirem e o ciclo se fizer novamente. Aí está a beleza das buscas por conhecimento. Cá, para *nosotros*, seria o gesto do escritor, quando pega a palavra e a lança na página em branco, clarificando-a sobre o terreiro, qual seria o terreiro? O próprio texto. Este é um belo exercício.

Pensem neste impasse, por vezes, à primeira leitura, não entendemos certas palavras, conceitos, textos, o que devemos fazer? Ler, reler, aquietar, deixar lá, no mundo das ideias, murmurando, ruminando, de repente, um *click* e se estabelece as bem vindas relações entre o que sabe e o que veio de novo, assim se faz conhecimentos, assim se

Atos de escritura 4

amplia visões de mundo. A modo de exercício, que tal fazermos uma lista de livros que nos excitaram, de algum modo, que nos incomodaram, que nos tiraram da zona de conforto e nos fizeram perceber nossos graus de ignorância. Tais livros nos impelem ao movimento.

Para interromper este texto, transcrevemos recomendação de Graciliano Ramos, sobre a escrita, as escolhas adequadas das palavras e o cuidado para expressar o que desejamos.

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu officio. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa; a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso, a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 1948)

Graciliano Ramos tem como uma das características de seus escritos, a clareza, a escolha adequada das palavras, ele prima pela escrita sem rodeios. O que demonstra que mesmo para escrever romances, não há necessidade de volteios exagerados, que dirá para uma escrita de ensaios e artigos acadêmicos. O que recomendamos é uma escrita com mais sabor, enriquecida pelos temperos de outras linguagens, o que não significa uma escrita prolixa e desconexa. Ao contrário, nesse tipo de escrita, palavras vãs atrapalham. Daí a necessidade de refletirmos sobre o que escreveremos e fazermos escolhas acertadas de palavras, de autores com os quais dialogamos na tessitura do texto.

Assim, neste e-book, apresentamos resultados da disciplina, *Atos de Escritura*, ofertada para mestrandos e doutorandos do PPGARTES. Cada autor(a) escreveu ensaio sobre aspectos de sua pesquisa, motivados(as) pelas referências, indicações, exercícios metodológicos e, a partir das acaloradas conversas e reflexões, revisaram seus caminhos traçados, acrescentaram outros atalhos, vislumbraram as sinuosidades, a complexidade, o encanto de pensar em suas propostas acadêmicas e desenvolvê-las, com tons ou semitons mais poéticos, ou seja, sem medo de ousar e transpor para o papel suas ideias, anseios, desejos e, principalmente, demonstrar que a escrita é também ato de resistência, de sobrevivência, em meio ao caos em que estamos nestes tempos sombrios.

E, para amenizar, colorir, dramatizar um pouco, os belos tons ensaístico-acadêmicos dos textos, inserimos mais um exercício de escrita de Bárbara Gibson, atriz e dramaturga. Além do ensaio, ela criou a peça teatral, *Epistemologia cênica*. Diríamos que

Atos de escritura 4

é um ensaio-artístico-acadêmico, pois ela utilizou alguns termos-chave dos textos indicados na disciplina e os tratou como personagens: pesquisadora, objeto, problema, imagem-força, figuras outras, para dialogar com os termos. E inseriu na trama, verbos de ação comuns aos atos de escritura e de pesquisa: analisar, questionar, expor, dramaturgizar, potencializar, emancipar. Ou seja, estes atos de escritura são indícios de quantos modos, recursos, estratégias de escrita existem, e que nós todos podemos experimentar, mesmo que seja ao modo de rascunho. Cremos que as folhas em branco ficariam mais faceiras com floreios acadêmico-poéticos!

REFERÊNCIAS

ABAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. São Paulo: Boitempo, 2018.

DURAS, Marqueringite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 1953. In: Entrevista, 1948.

WILLERMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

UMA ATRIZ E UM DIRETOR: HISTÓRIAS ENTRECruzADAS SOBRE O FAZER TEATRAL NA CIDADE DE BELÉM

Abigail do Perpetuo S. e Silva³

Ivone Xavier⁴

A expressão reta não sonha
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem de suas derrotas.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.

(Manoel de Barros, 2015)

Este trabalho nasce de uma necessidade de sistematizar relevâncias na história do teatro em Belém e de quem sobrevive desse fazer, haja vista que não se tem muito material publicado a respeito de nossos diretores, encenadores, dramaturgos, atores, pessoas que fazem arte na Amazônia paraense. Normalmente o que se tem publicado é sobre a história do teatro brasileiro no eixo Rio-São Paulo. Essa questão me impulsionou a escrever sobre nossa história, precisamos registrar e contar o que se faz em arte na Amazônia, temos que deixar de ser periferia e nos fazer conhecidos, produtivos, conhecedores do seu entorno. Dessa forma conjuntamente constituiremos caminhos, que levarão ao comprometimento de refletir e constituir um entendimento cada vez mais ordenado a respeito da história da cena e da dramaturgia realizada em Belém, ainda pouco divulgada.

Esse fazer/apreciar/manifestar artístico é que move a pesquisa em arte e/ou a pesquisa sobre arte, que faz da obra inacabada estar sempre em construção recriando-se a cada dia em um desdobramento que parte da origem, do cerne da arte para o produto que concebe o espetáculo produzido, apresentado. O poeta Manoel de Barros me instiga a perceber que necessito de me aproximar, neste caso, da temática pesquisada, para aprofundar minhas intimidades com a pesquisa em andamento.

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas (BARROS, 2003).

³ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA – PPGARTES- Instituto de Ciências de Arte – ICA. Atriz, arte-educadora, professora da rede pública do Estado do Pará – SEDUC. Integrante fundadora do Grupo de Teatro Palha. E-mail: abigailpselva@gmail.com

⁴ Doutora em História Social – PUC (Pontifícia Universidade Católica) – SP (2010), Mestre em Antropologia Social pela UFPA (1998). Professora Adjunta da UFPA, lotada no ICA, vinculada à ETDUFPA. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e no PPGARTES-UFPA. E-mail: ivmaxavier@gmail.com

Atos de escritura 4

Em meu quintal a vida era como um conto, não de fadas, mas daqueles que: “quem conta um conto sempre aumenta um ponto”, era como um camaleão que vive trocando de cor para se camuflar e proteger dos perigos do mundo. As cortinas se abriam para uma história que seria contada a partir daquele momento. Tudo começou ali no quintal, era mágico, encantado, a magia se espalhava no ar. Menina do interior, do mato, do rio, pé no chão, de banhos no igarapé, das árvores que serviam de base para as viagens ao mundo do faz de conta, que conta histórias, cresceu ao modo do poeta, “Cresci brincando no chão entre infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir da experiência de criança, a gente faz comunhão” (BARROS, 2003, p. 18). O faz de conta, essa era a minha comunhão naquele quintal.

Ao pé da árvore, inúmera vez sentou para ouvir e contar histórias do tempo, tempo que vivi e vi passar. Entre idas e vindas os quintais se multiplicavam, momentos únicos carregados de apegos, afetos, ternuras e separações. O primeiro quintal foi em São Miguel do Guamá, lugar onde nasci e vivi parte da infância. Oitava filha de uma família de onze pessoas, incluindo sete mulheres e dois homens, dentre nós uma irmã especial, incluindo meus pais que trabalhavam e tiravam o nosso sustento da roça, fora os agregados, filhos de familiares ou de amigos que vinham do interior para estudar e ficavam em nossa casa. Na adolescência já morando em Castanhal chegou à minha casa uma sobrinha de minha mãe. Ela deixou um bebê que viria a ser meu décimo irmão.

A minha infância foi fantasia pura, a magia fazia as honras da casa, tudo era fantasiado, toda a natureza servia de suporte para criar brincadeiras, no quintal me alimentava do imaginário caboclo, ribeirinho, interiorano, encantado, povoado de histórias da encantaria. Estas, ao serem contadas, alimentavam minha imaginação pueril. Ali vivia correndo livre sem paragens, sem rumo, tomando banho no igarapé, em meio a encantarias sendo criança. Como não tinha brinquedos, minha boneca era de milho, o quintal, o entorno eram o cenário perfeito para minhas divagações e devaneios, me fazendo criar, encenar, viajar na imaginação diária. A esse respeito, Richard Courtney ressalta que “a imaginação, o pensamento criativo, são essencialmente teatral em sua natureza” (COURTNEY, 2009, p. 3). “Atuar faz parte do processo de viver”, e sem esse processo a vida da criança ou do adulto seria meros reflexos mecânicos e quase nenhuma característica humana.

Atos de escritura 4

Os quintais mudam, o camaleão segue se metamorfoseando, a atriz agora fala sobre o companheiro de palco. Discorro sobre Paulo Santana como diretor/encenador pelo meu olhar. A história do Paulo atrelada à minha história, ao meu fazer artístico e, como pano de fundo uma Amazônia que ao mesmo tempo em que todos conhecem ou já ouviram falar, continua a ser vista como uma periferia. Aqui serão mencionadas algumas memórias, retalhos, fios, que conduzem e entrelaçam na/com a cena paraense, flutuações, rio corrente, cenas que perpassam pela arte da floresta, vestindo corpos que permeiam minhas memórias. Seres vividos e viventes do meu imaginário, do imaginário Amazônida, assim é que irei contar e recontar nossas histórias em trajetórias que se cruzam no fazer artístico. Nesse cenário me colocarei como uma narradora do tempo, que de tempo em tempo se mostra entre tramas e processos de encenação.

Aqui na Amazônia escrever sobre Paulo Santana, é como mergulhar nas águas barrentas do rio Guamá e a cada mergulho encontrar um ser que passa a fazer parte do meu eu, do meu corpo. Um ser que me encanta e encanta a quem está assistindo. Paulo Santana, belenense, ator, diretor, encenador, cenógrafo, iluminador, cantor, professor, publicitário, o “faz tudo” em uma produção teatral. Homem de habilidades distintas desenvolveu várias produções artísticas e culturais na cidade de Belém. Atuando na área artística desde a adolescência, aos catorze anos dirigiu e fez a cenografia de seu primeiro espetáculo *Pluft, O Fantasminha*, de Maria Clara Machado. É um artista que vem da cena e faz a cena, está inserido na cena e no fazer teatral paraense. São mais de 40 anos de encenação. Falar desse artista que transita por todo o processo da criação de um espetáculo é pertinente por ser ator, diretor, encenador que vem, está e faz a cena em consonância com o fazer teatral contemporâneo paraense, Amazônida. A arte sempre fez e faz parte de sua vida.

Segundo Paulo Santana Furtado (2015) aos dez anos de idade ele ensaiava os primeiros passos em direção à cena teatral, ao participar na Escola Berço de Belém, onde estudava, das primeiras encenações que eram preparadas pelos professores normalmente para as comemorações do calendário escolar, nas quais, cantava, declamava poesias, dançava como participante do Grupo Folclórico; assim como, representava pequenos textos escritos pelos professores (as), para apresentações no pátio da Escola. Paulo sentia-se à vontade ao fazer parte destas atividades e assim, por volta dos doze anos foi estudar no Grupo Escolar Paulo Maranhão, no bairro do Guamá. Lá ele teve contato com a literatura ao arrumar os livros da biblioteca, e também com textos teatrais escritos

Atos de escritura 4

por Maria Clara Machado e assim ele teve seu primeiro contato com o teatro e montou o primeiro texto, *Pluft, o fantasminha*, apresentada no auditório da Escola. Ali começava a trajetória do diretor/encenador, um artesão da arte de encenar, pois fazia de um tudo, encenava os atores, criava e confeccionava cenário e figurino entre outras coisas, e assim fez-se Paulo Santana.

Nesse interim, eu trilhava meu caminho, que mudou para a cidade de Castanhal não tinha igarapé, rio, encantaria, mas tinha quintal, com árvores, balanços, pé no chão, o resto ficava por conta da minha imaginação que continuava afiada. Nesse novo quintal tive que trocar de cor para me adaptar às mudanças que viriam. Nova cidade, escola, amigo(a)s, enfim, e ainda teria que me acostumar com a saudade do meu antigo quintal, que saudade, mas o tempo se encarregaria de fazer com que me acostumasse à nova casa. Foi em Castanhal que entrei em contato com a arte de representar, vi a televisão pela primeira vez, fiquei hipnotizada, encantada e naquele momento soube que queria ser como aquelas pessoas que viviam alguém e não eram elas mesmas, eu queria ser atriz.

Foi em Castanhal que assisti ao primeiro espetáculo de teatro *O Rapto das Cebolinhas*, da dramaturga carioca Maria Clara Machado, fiquei emocionada e fascinada quando vi ao vivo tudo que eu via pela televisão, fiquei encantada ao ver como poderíamos interpretar outras pessoas, outras vidas, para mim tudo parecia magia pura, foi quando me apaixonei definitivamente pela profissão, então queria saber mais sobre como fazer parte daquela realidade ou seria ilusão, utopia?

Uma coisa me incomodava muito, eu estava crescendo e como Peter Pan eu não queria crescer, não queria deixar de ser criança. Relutei muito em crescer, pois gostava das aventuras que vivia, e dos voos que fazia na minha imaginação. “Eu queria crescer passarinho”... E voar, voar, sonhar, sonhar em comunhão com a natureza. O tempo é imbatível, ele não para e eu cresci. Debutei, sai da amada infância, virei adolescente ou seria aborrescente? Bom, passei para o segundo grau (hoje Ensino médio), e mais uma vez nos mudamos, desta vez para a capital, Belém do Pará.

Em Belém, Paulo Santana iniciava sua formação em uma oficina teatral realizada pelo Grupo João Caetano, fundado por Sérgio Melo, Waldemir Lisboa e Ivan Tenório. O grupo se reunia na Escola Paulo Maranhão aos finais de semana para a realização de exercícios de expressão corporal, voz, improvisação e leitura de textos que eram extraídos das revistas de teatro da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e do SNT – Serviço Nacional de Teatro. A partir dessa oficina nasceu o espetáculo “Belém Urgente”

Atos de escritura 4

apresentado no Teatro São Cristóvão em 1974, espaço que infelizmente não existe mais, era um espaço dedicado ao teatro popular, mas foi abandonado pelo poder público.

Meus amigos e amigas que cresceram, brincaram e estudaram comigo ficaram para trás, a cor dessa despedida era cinza com gotas de lágrimas. Era adolescente, mudança sempre mexia comigo, pois cada vez que eu mudava deixava para trás uma parte de mim, “oh pedaço de mim oh metade amputada de mim...”, Chico Buarque explicava bem como eu me sentia, nesse caso em especial deixava a melhor parte vivida até agora, minha infância querida que não voltaria mais, nunca mais. Era um novo quintal, como boa camaleão-fêmea, me camuflei para adaptar-me ao novo habitat, novo (a)s amigo (a)s, nova escola, nova cidade, só que essa era muito grande, grandona. Fui estudar no Colégio Deodoro de Mendonça, precisava continuar me alimentando do saber. No colégio estava sempre envolvida nas dramatizações, inteiramente submergida na arte de representar. Agora na cidade grande passei a ficar atenta a qualquer notícia que me levasse a realizar o meu intento, ser atriz.

Um dia qualquer, lendo o jornal, me deparei com um anúncio, estavam abertas as inscrições para o Curso Livre da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará (Hoje Escola de Teatro e Dança da UFPA – ETDUFPA), pensei, que alegria, é a chance que estava esperando, me inscrevi, fiz o teste e passei. Que felicidade finalmente iria começar uma nova etapa na minha vida, era a chance de aprender e fazer teatro, era o meu sonho se realizando. Quando comecei a frequentar as aulas, tudo me levava a viajar na imaginação e tudo me encantava, era como se todo o imaginário se revelasse diante de mim, sentia como se todos os personagens me rodeassem naquele “mundo de faz de conta”. Como se estivessem prontos para sair de dentro de mim, só que agora era de verdade, eu poderia “tocá-los”, ou melhor, senti-los, pois faziam parte de mim e eu deles, era uma transmutação de emoções invadindo meu corpo de atriz/interprete, era uma sensação que eu nunca tinha sentido antes, que me fazia entrar e sair dos personagens, ao mesmo tempo em que eu olhava de dentro para fora e de fora para dentro.

Foi quando realmente percebi que fazer teatro era muito mais do que eu pensava, o palco passou a ser, literalmente, a minha faculdade na arte de representar. Fernanda Montenegro disse que: “... o palco é definitivamente o espaço mais livre que o homem jamais criou”, e era assim que eu me sentia cada vez que eu entrava em cena, livre, como se fizesse sempre parte da minha vida. Eu penso que eu não escolhi ser atriz, eu fui escolhida, por isso me sinto responsável em relação ao todo de um espetáculo, uma eterna

Atos de escritura 4

aprendiz. Somos parte da experiência, mas não somos mentores, nem direção, somos atores que experienciam outras vidas, outras personas.

Na Escola de Teatro tive a oportunidade de conhecer e conviver com aqueles que teriam forte influência no meu fazer artístico, Cláudio Barradas meu professor e Paulo Santana meu colega de turma, que depois viria a me convidar para fazer teatro com ele, passei a participar das reuniões e efetivamente pude realizar o sonho de subir ao palco pela primeira vez. Esse encontro mudou o rumo de minha vida. Cláudio Barradas foi meu mestre, aquele que me ensinou e melhorou o meu jeito de representar, eu era um diamante bruto e ele no decorrer das aulas foi lapidando e me ensinando como interpretar de alma para alma. Quando saí da Escola estava pronta para novas experiências, entrei definitivamente no Grupo Palha, onde estou até hoje.

Nessa época, Paulo Santana, foi demitido do SESC, por ter montado o espetáculo "*Jurupari, a guerra dos sexos*", com temática indígena em que mostrava corpos nus que usavam apenas tapa sexo e colares, com o espetáculo montado e sem um grupo, Paulo Santana se viu motivado a fundar um, pois precisava levar a encenação adiante, foi quando nos convocou para conversar e depois de algumas reuniões e discursões o *Grupo de Teatro Palha* foi fundado. O nome surgiu em detrimento do material principal que era usado para confeccionar o cenário, a palha, ou fogo de palha, que queima rápido e acaba, sendo que no caso do grupo essa palha queima até hoje.

Artista/artesão que leva a arte em frente apesar dos percalços da profissão, pois mesmo não a exercendo como profissão, faz da arte de representar um elo com as outras linguagens, instigando outras pessoas a segui-la, movimenta profissionais intrinsecamente ligados a ele na mesma direção. Assim como em seu fazer-educação, sendo professor e passando adiante todo o seu conhecimento, são longos anos de dedicação, trabalho e suor, fazer arte em Belém não é uma tarefa fácil quando não se tem apoio dos órgãos responsáveis pela cultura local. Tudo isso, faz de Paulo um diretor/encenador imerso no fazer, no contar histórias que em cena se tornam verdades, processos que perpassam pelo ator/atriz, iluminador, cenógrafo, sonoplasta. Uma teia de fazedores de arte que levam o público a viajar para lugares nunca antes encontrados, vividos, lugares escondidos no subconsciente de cada um, na imaginação, uma imersão no mundo do faz de contas, que muitas vezes pode ser real, verdadeiro.

É importante ressaltar que além de estar falando de um artista de/para a cena e do fazer artístico de uma atriz que está em/na cena, perpetrar parte desse caminhar lado

Atos de escritura 4

a lado, que permeia todo processo significativo de um constante fazer artístico atualizando a memória de um grupo passível de surgir e se reinventar a cada processo de encenação na tentativa de sobreviver. Assim, visualizo a possibilidade de tentar reconstruir uma parte da história de um artista que tanto contribuiu para a cena paraense. A publicação dessas memórias se faz necessária para abrir oportunidades de novas falas a respeito de atores culturais – que utilizam o teatro, a dança, a poesia, a literatura, a música, ou qualquer outra linguagem para de algum jeito estar a serviço da sociedade – que muitas vezes não são citados ou discutidos pela academia. Talvez exista um quê de negligência e esquecimento historiográfico. Nessa direção, precisamos retomar nosso poder de fala, tirar o estigma de periferia do Brasil e passarmos a ser protagonistas, contadores de nossas próprias histórias, é preciso estar e fazer parte da história, sermos “lugares de memória” (PIERRE NORA, 1993, p.7, 8,13).

Então resolvi que escreveria sobre Paulo Santana por sua relevância no teatro paraense e me coloquei como interlocutora e participante desse fazer artístico. Outro fator que me levou a desenvolver essa pesquisa foi apresentar o meu olhar pessoal sobre o diretor/encenador Paulo Santana, pois ele foi de suma importância para o meu desenvolvimento individual e profissional, pessoa que influenciou muito no meu fazer teatral.

Precisamos perceber a nossa cultura, o que se faz aqui no nosso entorno, necessitamos reencontrar e recontar sempre, cada vez mais a nossa história. Quando não valorizamos o que é nosso, nossa cultura, nosso fazer artístico passamos a não ser reconhecidos e vivemos e valorizamos culturas e fazeres que vem de fora, talvez a Belle Époque tenha contribuído para o preconceito em relação ao verdadeiro valor da cultura local. Temos que valorizar cada vez mais o que é produzido aqui, valorizar cada vez mais a nossa cultura, nossos artistas, nossa história.

Penso que é esse fazer/apreciar/manifestar artístico que move a pesquisa em arte e/ou a pesquisa sobre arte, que faz da obra inacabada estar sempre em construção recriando-se a cada dia em um desdobramento que parte da origem, do cerne da arte para o produto que concebe o espetáculo produzido, apresentado. Por que fazer essa pesquisa? E por que não fazer? Quais afinidades do ator, diretor, encenador, professor? Quais as contribuições para o fazer teatral paraense? Como sua história de vida ajuda ou interfere na construção de uma dramaturgia? Que contribuição os atores deixam para cena?

Atos de escritura 4

Quero escrever e contar a importância da dramaturgia do fazer teatral desses que fazem e fizeram da arte de representar um legado para gerações futuras, investigar todo o caminho rumo à construção do fazer teatral, juntamente com a vida, seu processo como encenador, o olhar da atriz, e sua contribuição para cena local. “Meu quintal é maior que o mundo...”. “Eu não caminho para o fim...”, pois não existe fim...

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. **Memória cultural**: o vínculo entre passado, presente e futuro. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/memoria-cultural-o-vinculo-entre-passado-presente-e-futuro>. Acesso em: 28 mar. 2018

BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior que o mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015
_____. **Memórias inventadas a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Poéticas Teatrais Modernas na cidade de Belém (1941-1990)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. São Paulo: Queroz, 1979.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo 3**. Tradução: Fernando Peixoto, Ingrid Koudela, et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BURKE, Peter. **O que História Cultural**. Civilização Brasileira. 2000.

CARVALHAL, Juliana Pinto. **Maurice Halbwachs e a questão da memória**. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 56, jan. 2006. Disponível em: http://www.espacoacademico.com.br/056/56_carvalhal.htm. Acesso em: 28 mar. 2018.

COSTA, Marco Antônio F. da. **Projeto de Pesquisa**: entenda e faça. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo, Editora Perspectiva S. A. 2003.

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **Grupo de Teatro Palha**: trajetória e identidade teatral. Belém – PA, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

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

Atos de escritura 4

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7,8,13, dez. 1993.

PARAGUASSÚ, Èleres, **Teatro de Vanguarda – O Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes**. Belém: Paka-Tatu, 2008.

PASOLINI, Paolo Pier. **Manifesto por um novo teatro**. Folhetim n. 11, 2001.

PAVIS, Patrice. 1947 – **Dicionário de Teatro/Patrice Pavis**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

DIVINO, CASA E ANCESTRALIDADE: OS ESPAÇOS SAGRADOS DA FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO BAIRRO DA LIBERDADE EM SÃO LUÍS-MA

Adriana Tobias Silva⁵
Cláudia Leão⁶

***Alvorada nova
nova alvorada
de manhã bem cedo,
sobre a madrugada.
(Alvoradinha, 2017)***



Figura. 1 Altar da Festa do Divino Espírito Santo.

Fonte: Arquivo Pessoal - 2021

O que leva um espaço comum de uma casa, como uma sala de estar, copa, quartos, cozinha passarem a ser denominados de espaços sagrados? Como esses espaços vão ganhando uma reconfiguração diferente do que era considerado apenas uma casa de morada? O despertar de manhã cedinho, ao som das alvoradas, das rezas, ladainhas. Casa cheia, boca da noite, gente para lá e para cá. Criança de colo chorando, conversas e gargalhadas antes dos momentos ritualísticos. Conversas até tarde da noite, para acordar bem cedo, no dia seguinte, dando início a mais um dia de Festa. Tudo muda! É outra casa! Esses momentos prévios e pós Festa, também me despertam uma sensação de curiosidade que me induz a transcender, num voo de reconhecimento do espaço, assim como o voo de um pombo, que segue pousando aqui e ali, como quem analisa o espaço, sentindo em suas asas a vibração do lugar. Ora sobrevoa, ora repousa, absorvendo os detalhes de cada espaço.

A Festa do Divino Espírito Santo, esse festejo que faz despertar todos os sentidos daqueles que estão dispostos a se permitirem, é realizada em quase todo o Brasil, em devoção ao Divino Espírito Santo, representado de forma iconográfica pela imagem de um

⁵ Mestra em Artes do Programa de Pós-Graduação PROFARTES/UDESC-UFMA, doutoranda em Artes Programa de Pós-graduação em Artes – UFPA, sob orientação da profa. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão. (adritobias10@gmail.com)

⁶ Fotógrafa, professora dos cursos de Artes Visuais-FAV-PARFOR-AV e PPGARTES-UFPA. Doutora em Comunicação e Semiótica-PUC-SP. Coordenadora do Grupo de pesquisa Lab AMPE, a Sala AL Táta Kinamboji de Ensino, Arte e Cultura Afro-Amazônica. Co-coordena o Grupo de Estudos Antirracistas e Antissexistas Zélia Amador. (aclaudialeao@gmail.com).

Atos de escritura 4

pombo. É uma Festa de origem europeia, porém, ao refletir sobre a festa, partirei de um olhar decolonizador, abraçando as características da festa, a partir de sua ligação com o Tambor de Mina. Em se tratando de São Luís, podemos perceber que a maioria das festas é ligada às religiões de Matriz Africana e, muitas vezes, realizada nos chamados *terreiros*. Segundo Marise Barbosa “no Maranhão, esses cultos têm grande popularidade e são realizados em um grande número de terreiros de cultos afro-brasileiro: Tambor de Mina⁷, Umbanda e Candomblé” (BARBOSA, 2006, p. 20). Não é bem o caso desta festa, que faz parte do cenário desta pesquisa, pois a mesma não acontece em um terreiro de Mina. O estudo será sobre os participantes desta manifestação, em especial, minha avó.

Escolhi três verbos para traduzir minha pesquisa, no decorrer de minha escrita, *transcender, adentrar e festejar*. É assim que sigo, tentando esquecer minhas funções de pesquisadora, por alguns instantes, buscando fazer esse mergulho como se fizesse parte do espaço e que, ao mesmo tempo, como quem olha com a delicadeza de quem está de fora. Será que não sou de dentro?

Já foram tantas as Festas do Divino que, com todo respeito e reverência adentrei, sempre tomando todo o cuidado, para não fazer nada de errado. Minha timidez e o medo de quebrar alguma regra, diante dos presentes na Festa, redobrava aquela tensão nos primeiros momentos da visita. *Olá! Licença! Posso fotografar? Posso filmar? Me chamo Adriana!* Juntamente com meu então companheiro, que já era conhecido de todos ali, na maioria das festas. Entrava e observava, tentava entender os acontecimentos ali, juntar como quebra cabeça tudo que via, ouvia, sentia com todo meu corpo. Quando me ofereciam algo, como comida, bebida, lembrancinha, aceitava prontamente, pois não é de bom tom fazer desfeita aos *festeiros* do Divino, não tinha como negar atitudes tão carinhosas. Notava, nesses anfitriões, um certo prazer, felicidade quando aceitávamos qualquer tipo de agrado.

Ainda sobre o chamado *agrado*, vale ressaltar um aspecto importante na Festa do Divino, que é a seriedade em dar, receber e retribuir. É, justamente, por estas características que se recorre à referência nos estudos do antropólogo, Marcel Mauss (1974), onde o autor descreve, em estudos realizados em sociedades da Polinésia,

⁷ O Tambor de Mina é uma religião “afro-brasileira” comum no Maranhão e em grande parte da região amazônica, que se caracteriza pelo culto a entidades espirituais conhecidas como voduns, orixás, encantados e caboclos. Através dos toques de tambor, cabaças (chocalhos) e agogôs (ferros) e a entoação de cânticos e louvores, estas entidades são evocadas e incorporadas pelos seus filhos-de-santo (FERRETTI, 2000).

Atos de escritura 4

situações análogas às festas que acontecem no Maranhão. Essas sociedades possuem uma relação intensa entre os objetos, que para elas, possuem espírito.

É hábito comum os visitantes de tais festas e em especial, as chamadas *caixeiras*, serem presenteadas com cortes de tecidos, comidas e lembranças com a iconografia da Festa. Essas lembranças são chamadas de *agrado* o que, na atualidade, pode vir em forma de um cachê também acompanhado de alimento e lembrancinhas da Festa. Uma forma de retribuir as *caixeiras*, por passarem muitas horas cumprindo com as suas obrigações ao Divino.

Em São Luís, é possível deparar-se com esse paralelismo, em vários momentos da festa, em que ocorre a doação e retribuição, pois a festa gira em torno da devoção, desses atos que geram certa satisfação para quem o faz. Os chamados *festeiros* fazem questão de realizar uma Festa farta, com bastante comida e bebida, mesmo em momentos pouco solenes, pois para eles, é muito prazeroso ouvir que sua festa foi farta e que todos saíram falando bem.

Quando faço esse relato, não me refiro a uma Festa do Divino específica, faço sim, um leve relato/apanhado de uma vivência enfeitada por vários momentos de Festas, que me fazem parar, fechar os olhos e imaginar cada cor de tecidos de cetim presentes nesses espaços, cada brilho dos bordados nos vestidos das crianças que representavam o império, imagino o som das vozes das caixeiras, inclusive, enquanto escrevo, aproveito para ouvir um dos CD das caixeiras do Divino que copiei para meu computador.

Costumo filmar ou fotografar tais festejos com muito carinho. A princípio, eram registros simples, tímidos, escondidos, carregados de respeito e que, com o tempo fui ganhando espaços e entendendo uma forma de fotografar ou filmar, sem atrapalhar as cenas ou me parecer invasiva aos visitantes que ali estavam. Tentava, de algum modo, me camuflar, ser invisível, mergulhando de leve nesses espaços sagrados.

Mas bem lá no fundo do meu íntimo, algo tentava dizer que aquilo tudo era muito familiar, fazia parte de mim. Sabe aquela sensação de descobrir um parentesco distante com alguém que se é muito querido, que nos deixa a sensação de conforto e prazer? Assim me sentia, quando apreciava fotografias que retratavam a Festa do Divino ou presenciava algum dos festejos, que acontecem em São Luís, Itapecuru, Itamatatua ou Alcântara. Esses acontecimentos festivos fazem parte de mim e vice-versa, foi buscando em minhas memórias e longas conversas com minha mãe, que obtive respostas para tais questionamentos. A proximidade a todo esse universo da Festa do Divino se deu por meio

Atos de escritura 4

de minha tia-avó, Dionésia, irmã da minha avó materna, que, me permitiu vivência com a Festa do Divino, a começar pelos doces, bolos confeitados, lembrancinhas que ela levava até nossa casa: bonecas vestidas como imperatrizes, taças redecoradas, minis embarcações enfeitadas. Era como a iconografia das Festas de terreiros chegava até mim.

Agarro-me nessas memórias como uma espécie de reencontro com estas sensações que são construídas, como uma espécie de quebra-cabeça autoral, com significados e imagens que fazem parte de mim. Significados esses, emaranhados às minhas vivências como pesquisadora, foram criando um novo corpo fundamental para o desenvolver da minha pesquisa. Como afirma a professora da UFPA, Bene Martins (2011) “Ao falar de memória, portanto, não se pode pensar em algo guardado na íntegra, ao contrário, em se tratando de memória, parece que quanto mais tempo ela fica aninhada, mais ela absorve elementos que a enriquecem, enquanto guardadas.” (MARTINS, 2011, p. 174) Tais memórias, com o passar do tempo, vêm sendo enriquecidas com outras capturas realizadas por meio do toque, da apreciação, fruição, degustação em tantos espaços frequentados da Festa do Divino.

Assim, surge minha pesquisa de título provisório ***DIVINO, CASA E ANCESTRALIDADE: os espaços sagrados da Festa do Divino Espírito Santo no bairro da Liberdade em São Luís-MA***. Uma pesquisa que vem sendo trabalhada, a fim de auxiliar na interpretação dos espaços que compõem o cenário visual e imaginário da Festa do Divino Espírito Santo, no Bairro da Liberdade, na Capital maranhense, a partir do repertório visual arroladas numa estética própria existentes na ambientação desse festejo. Uma Festa que fez parte da vida da minha tia-avó, como *caixeira* do Divino Espírito Santo, e mulher que participava efetivamente de tal festejo. Um festejo que, assim como tantos outros, foram suspensos em virtude da pandemia causada pelo vírus Covid-19⁸, com quase dois anos de pausa de uma tradição religiosa.

A presença de mulheres, nos espaços da Festa do Divino, como parte daquelas que conduzem os rituais, ganha destaque com a presença dessas mulheres denominadas de *caixeiros*, em sua maioria, de mulheres negras. São essas mulheres, comandadas pela *caixeira régia* consideradas elo, com seus cantos e toques de caixa, entre o divino e o

⁸ O diretor-geral da Organização Mundial da Saúde (OMS), Tedros Adhanom, declarou hoje (11/03/2020) que a organização elevou o estado da contaminação pelo novo coronavírus como pandemia. O anúncio surge quando há mais de 115 países com casos declarados de infecção. A mudança de classificação não se deve à gravidade da doença, e sim à disseminação geográfica rápida que o Covid-19 tem apresentado. Disponível em: encurtador.com.br/eyPSV. Acesso em 07 ab. 2021.

Atos de escritura 4

terreno. Uma espécie de sacerdotisas do Divino. São as caixeiras que abrem e fecham a *tribuna*, que é, justamente, esse espaço sagrado que habita o divino.

O fato de descender de uma mulher, negra, tecelã e *caixeira*, que tocava para o Divino Espírito Santo, no bairro da Liberdade – bairro de São Luís, que concentra uma grande variedade de práticas relacionadas à cultura popular – maximiza o entendimento do quanto é necessário aproximar-me desta prática que, mesmo de fora, ou não, também faz parte de mim. Dona Dionésia era irmã da minha avó materna Laura Rosa, falecida quando minha mãe ainda era adolescente. Crescemos chamando-a de vó, dessa forma, peço licença para fazer o mesmo, enquanto escrevo sobre você, vó Dionésia.

Refletir sobre a figura da mulher presente nesses espaços e sua importância para o desdobramento da Festa do Divino Espírito Santo desperta todos os cheiros e sabores que tive oportunidade de degustar quando criança, por meio da minha divina tia-avó. Então, seguro nas mãos da minha avó “mineira”⁹, para junto dela, percorrer os cômodos desses espaços físicos e sagrados, bem como a iconografia de um Festejo, que atravessa minhas pesquisas desde 2008, a partir de um olhar decolonial.

Três Casas – memórias afetivas entre cheiros, sabores e histórias.

Casa

Dicionário informal:

1. Edifício de formatos e tamanhos variados, geralmente, de um ou dois andares, quase sempre destinado à habitação;
2. Família, lar.

Dicionário pessoal:

1. Espaço em que as paredes e tetos podem ser de concreto, madeira ou qualquer matéria como sonhos, alegria, sabores, cheiro, memória, conversas, solidão, árvores, vento, estrelas... amores ou desamores.

Para Bachelard, “A casa é nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente é bela.” (BACHELARD, 1993, p. 200).

Parto desses três significados para introduzir a minha fala, em relação à pesquisa que venho desenvolvendo e seus atravessamentos, os quais, muitas vezes atravessam-penetram, também em mim, como a luz solar das primeiras horas da manhã, que perpassa

⁹ Forma popular de denominar mulheres do Tambor de Mina.

Atos de escritura 4

pelas pequenas frestas das telhas quebradas, por crianças travessas, transformando o quarto de minha casa natal, em pequena sala de cinema, onde os protagonistas são as sombras dos pássaros, as nuvens em movimento e eu. O terceiro significado, que arranquei das vibrações de meus pensamentos, talvez seja o que mais se aproxima do que venho propor como relação entre mim e as casas da minha vida, que estão para além das paredes de concretos de minha morada.

Além desses significados gerais, posso ainda afirmar que o significado de casa não é único, para cada ser, e pode acarretar diversos ditos que, igualmente, podem variar de cultura para cultura. É certo que a maioria das derivações de casa, carrega consigo, simbologias que se intercalam com as vivências de seus moradores. Poderia, tranquilamente, descrever a casa de um amigo, após uma simples visita a tal espaço, mas jamais seria um derramamento de lembranças. Ao contrário, se eu descrevesse todos os cantos dos lares que já habitei, a descrição seria enriquecida por minhas lembranças. Casa envolve simbologias, sentimentos, cheiros, histórias, marcas daqueles que por ali passaram. Casa tem espírito, casa tem alma.

Na obra “Voltar pra casa” de Toni Morrison, por exemplo, a autora fala do prazer e também da dor de voltar pra casa, casa em si ou cidade natal. Seus ex-habitantes, retratados em sua obra, voltam com as feridas abertas, literalmente abertas, deixadas em seus corpos pela dureza do “lá fora”, misturado com o peso e leveza do que foi vivido na casa da infância. A autora descreve esse prazer ou desprazer misturados com tal dor/alegria de estar, novamente em casa, na casa natal marcada pelo tempo, nas intimidades não mais vividas, naquele espaço que deixou um vago em suas almas.

Optei, para a conclusão da disciplina, Atos de Escritura, arriscar uma escrita que fluísse de meus pensamentos mais escondidos, talvez para tentar alcançar um corpo de memória que, em poucas vezes consegui expressar, aqueles que ficam entre o esquecimento e a lembrança. As memórias latentes que trarão à luz as lembranças da minha tia-avó. Falarei de três casas: a minha casa, casa da festa do Divino no bairro da Liberdade, a casa no sentido de ancestralidade, nessa busca por uma relação entre minha tia-avó e eu, não necessariamente nesta ordem.

Transcender - Avó, Casa, Festa do Divino



Figura. 2 - Vó Dionésia ao lado do seu pai de Santo Geraldo. Fonte: Arquivo da família, 1988

*Como eu queria ter vivido mais as minhas avós
Queria ter vivido com minhas avós
Laura, Rosa e Dionésia (f. 2)
Três avós
A primeira virou estrela, quando eu nem sonhava
em ser gente
A segunda se foi, quando eu ainda era criancinha
A terceira, minha tia-avó, que chamo de vó
Essa sim foi-me permitido conhecê-la um pouco
mais
Só um pouco
Pois o muito foi coberto com uma cortina
Uma cortina que impediu esse abraço por inteiro,
de corpo, alma e vivências.
Aos poucos, fui descobrindo que posso tê-las
comigo, por meio das lembranças.*

Adriana Tobias, janeiro de 2021

A vó Laura, vó materna, eu a vivo através da minha mãe, através do seu corpo, sua fala, sua alma. Minha mãe sempre me contou sobre ela, sobre o formato do seu rosto, seu cabelo e do quanto ela tenha um cabelo volumoso, cabelos que começavam a nascer a partir de sua testa, assim como da minha irmã mais velha. Mamãe gosta de falar de como ela se vestia e do pouco tempo que elas viveram juntas, das brigas com meu avô, da forma como vó Laura se expressava, seu gênio impetuoso e de sua religião.

A vó Rosa, mãe do meu pai, mulher negra, alta, de postura elegante, também tem sua imagem e presença cristalizadas, por meio de minha mãe, que a tinha como uma sogra muito especial e acolhedora. Segundo minha mãe, meu jeito de andar é semelhante à de minha vó Rosa, cabeça erguida, braços alongados e toda lânguida ao caminhar.

Minha avó Dionésia pleiteia um lugar muito especial em minha vida, pois foi através dela que tive meu primeiro contato com a Festa do Divino. Sempre que falo isso para alguém, assim como acabei de escrever, é passada a ideia de que cresci dentro desses espaços sagrados, que fazem parte da Festa do Divino Espírito Santo. Aproveito, então, esse meu lugar de pesquisadora para explicar que, esse contato nada tem a ver com uma experiência, no sentido de ser participante da festa, pois sequer frequentei tal espaço, quando criança ou adolescente, INFELIZMENTE. Eram vivências impedidas pelas grossas

Atos de escritura 4

cortinas do preconceito religioso. Tais cortinas só permitiram que meu tato, paladar, olfato, visão alcançassem A Festa, por meio das *lembrancinhas*, bolos e doces perfumados e a açucarados da Festa do Divino, que minha avó levava até nossa casa, no bairro do Maiobão em Paço do Lumiar – MA.

Por não ter vivido muito tempo no bairro da Liberdade, a não ser por meio das visitas à casa de minha avó, não darei ênfase a este lugar em que morei a princípio, pois me faltam lembranças. Restam-me as histórias contadas por meus pais e minhas irmãs mais velhas. A casa natal do afago fica no bairro do Maiobão, localizado em Paço do Lumiar a, aproximadamente, 16 km do bairro da Liberdade. Assim, cresci distante da cultura vivenciada por minha avó. Quase impossível não me remeter à minha casa natal onde, atualmente, mora minha mãe, irmã, cunhado e sobrinha. Ainda hoje, é meu refúgio, onde encontro meus colos e meus dengos. Não falarei deste lugar de hoje, mas das lembranças do lugar do ontem, que atravessam a Adriana de então.

Como disse ainda a pouco, minhas memórias preferidas são do tempo que passava em meu quarto, nas primeiras horas da manhã, a observar os vultos dos pássaros e das nuvens nas paredes. O quarto é lugar “marcado por uma intimidade inesquecível” (BACHELARD, 1993, p. 213), onde guardamos o que há de mais precioso, espaço que precisa de porta, quando não, uma cortina, já passando a ideia de que é preciso pedir licença pra entrar. *Bata na porta antes de entrar!* Somente os mais íntimos tem licença permitida.

O que foi vivido na infância se complementa com as sensações do hoje, como afirma Bachelard, a casa como “corpo e alma” que se concretiza, ou não, com as lembranças vivenciadas ali, pois “qualquer grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal põe cores particulares.” (BACHELARD, 1993, p. 218). Vivi quase 30 anos na mesma casa, e ter passado mais da metade da vida em uma mesma casa, me faz recapitular diversos momentos ali: visitas de namorados e amigos que por ali passaram, brincadeiras de rua, na porta de casa, “na outra rua”. Quintais ainda sem muros, quintais como extensão de nossa casa, na verdade.

Dentre essas lembranças recorro-me da minha tia-avó, recorro de algumas falas, mais precisamente de suas chegadas em nossa casa “lá vem vovó”, quando esta, resolvia nos visitar. Lembro-me da alegria que era vê-la chegando. Na época, não se avisava, simplesmente chegava e pronto. Sempre trazia alguma coisa, uma lembrança ou “agrado”, como se dizia, itens de mercearia ou doces e lembrancinhas de Festas. Que festas eram

Atos de escritura 4

essas? Não importava na época. O que importava era o doce, o sabor, o cheiro e as bonecas enfeitadas, em papel crepom, que viravam brinquedos.

Dona Dionésia sempre participava de várias festividades de santo, em especial no Terreiro de Mina¹⁰ do seu Geraldo, localizado no Araçagy. Era lá que ela dançava, que cumpria suas obrigações, que sorria, rodava, caía, levantava, carregava em um lindo encontro com nossos ancestrais. Neste terreiro, ela, certamente, exercia sua religião sem medo, livre de preconceitos e do *racismo religioso*, como qualquer outro tipo de racismo, “A pessoa é vista como ‘diferente’ devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa.” (KILOMBA, 2019, p. 75).

Na época, chegar no bairro do Maiobão não era fácil, para quem morava na Liberdade, ainda mais carregando um “agrado” para as quatro filhas de Dona Bárbara. Era a religião proibida, a “macumba”, termo que ouvia desde criança de forma pejorativa, como algo que deveríamos temer e fugir, não aceitar. Passei mais da metade da minha vida, sem presenciar uma Festa de Santo, tornando-me evangélica em minha infância, distanciando-me, ainda mais, de uma possibilidade de conhecer a Mina.

Ao recordar-me dessas sensações, essas experiências únicas de vivências, nas Festas do Divino Espírito Santo, remeto-me ao que a professora greimasiana, Ana Claudia de Oliveira afirma, ao referir-se a essa experiência extraordinária, como “apreensão estética, vivenciada pelos sentidos, sendo refeita em linguagem estética como palavras ou de forma visual que venha garantir um acesso maior a outras pessoas” (OLIVEIRA, 1995, p. 230). Experiência na qual todos os sentidos são aguçados, uma explosão dos sentidos nos invade, ao adentrar na casa de Festa do Divino.

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 tátil e 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 ladainhas, o perfume do *defumador, do chocolate, dos doces, da comida*, a acidez da bebida, o doce dos bolos e

¹⁰ De acordo com a tradição oral, o Tambor de Mina, manifestação de religião afro-brasileira mais conhecida no Norte do Brasil, surgiu no Maranhão, com a Casa das Minas-jejê e a Casa de Nagô (abertas em São Luís, por africanas, em meados do século passado) e, apesar de ter sido levada por migrantes para outras regiões brasileiras, continua a ser mais praticado no Maranhão e no Pará.

Atos de escritura 4

licores, o sabor peculiar da comida, a textura do alimento em nossas bocas, a maciez das sedas, dos objetos de decoração.

Descrições estas que, adentram no campo perceptivo do sujeito, que pode variar de pessoa para pessoa, sendo capaz de romper, muitas das vezes, a *an-estesia* do sujeito. As coisas do mundo adentram no campo de percepção do sujeito, em consenso com os lugares que elas e o sujeito ocupam assim Oliveira aponta:

Esse encontro fortuito possibilita toda uma nova sensibilização do sujeito na sua percepção do circundante. Um sujeito bem posicionado frente a um objeto bem postado, são condições básicas para que o objeto, quebrando a continuidade do mundo que o tornava imperceptível, apareça com o que ele tem de mais característico: um certo som, uma certa fragrância, uma certa luz, um certo paladar, uma certa forma, uma certa textura (OLIVEIRA, 1995, p. 229).

Definitivamente, uma festa que nos envolve como uma leve brincadeira dos sentidos, com o real e o imaginário, o lugar, o espaço sagrado, sua iconografia e estética própria. Diante deste universo que é tal festejo, busco refletir sobre Festa do Divino Espírito Santo, no bairro da Liberdade, a partir da iconografia e das dimensões do imaginário, presentes na relação de santificação e do sagrado, motivadores da devoção nesses espaços, o que seria um passo dado em minha pesquisa de campo, que não pôde acontecer por conta da pandemia.

Silêncio: Andamento da pesquisa / pandemia

A Festa do Divino Espírito Santo realizada no Bairro da Liberdade, campo de pesquisa da minha tese, acontece uma vez por ano, durante uma semana, até o dia de Pentecostes, 50 dias após a Páscoa, que pode variar entre o mês de maio e junho. A Rua Gregório de Matos, localizada no bairro considerado maior Quilombo Urbano, é tomada por participantes em seus singelos cortejos, que por sua vez, possuem seu ponto de partida e chegada, em uma pequena casa que é redesenhada ou ressignificada, para realização dos rituais da festa.

É necessário destacar a importância dessas manifestações populares, pois, por meio delas, somos identificados, somos interligados, e tais identidades vêm se perdendo lentamente, por isso, essa necessidade de trazer a história de minha avó, com essa esperança de fazer uma reparação sobre sua história que tem se diluindo com o tempo. A Festa do Divino faz parte da identidade de um povo, sobre esse aspecto, tomo as palavras de Stuart Hall que afirma:

Atos de escritura 4

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo 'imaginário' ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada' (HALL, 2000, p.38).

Segundo o professor e antropólogo Sérgio Ferretti:

A festa do Divino reflete aspirações de abundância e de glórias do passado que estão presentes nas classes populares. É uma festa comunitária que ritualiza a colaboração e a fartura conseguida através da organização e da criatividade popular. É uma festa solene e muito ritualizada que se destaca mais pelo cumprimento do dever e da obrigação, do que pelos elementos de brincadeira, que, entretanto, estão presentes em certos momentos (FERRETTI, 2007, p. 3).

Essas “aspirações de abundância” mencionadas por Ferretti, são perceptíveis na maioria das Festas celebradas no Estado, seja a casa mais simples à mais sofisticada, em que é comum se perceber esse esmero na composição e ambientações dos espaços. Em São Luís, diferentemente de Alcântara, onde se encontra cerca de 8 a 13 casas ambientadas para o Divino, percebe-se, nas moradias, localizadas em áreas urbanas e rurais, uma busca pela luxuosidade nas ornamentações, perdendo assim, o caráter de simples moradia.

Casa demarcada com um mastro recoberto com folhas de murta e enfeitado com bebidas e frutas, que ficam penduradas ali, até o dia de seu derrubamento, encerramento da Festa (figura 3).

Figura 03 – Casa e o mastro: casa de Festa do Divino Espírito Santo realizada no Bairro da Liberdade.



Fonte: Acervo pessoal, 2019

Assim, vejo a necessidade de pesquisar mais sobre a história de Dona Dionésia (minha tia-avó) e sua relação com espaços sagrados da Festa e todo esse repertório visual, que engloba tal festejo, partindo dessa iconografia da simbologia presente nesses espaços. Mulher negra da Mina (referência ao Tambor de Mina) que muitas vezes, teve sua história omitida aos seus netos, justamente por conta de sua religião, que era vista como

Atos de escritura 4

algo “proibido”, em épocas que ainda não se falava sobre empoderamento da mulher negra (CARNEIRO, 2019).

Figura 04: Cortejo do Divino.



Fonte: Carlos Alberto Mendes Araújo, 2019.

O ano de 2020, na casa de Festa do Divino, localizada na Rua Gregório de Matos, foi forçado a trocar os cortejos luxuosos por ruas vazias, levantamento do mastro cercado de uma multidão cheia de fé e desejo de diversão por um espaço esvaziado. As vozes das caixeiros foram substituídas por vozes das rezadeiras, que ecoaram com suas ladainhas em latim, pedindo paz, saúde e em agradecimento ao Divino. 2020 não teve Festa, não teve cortejo, não teve levantamento de mastro, nem ambientação da casa. Montaram o altar e a fartura da comida foi trocada por distribuição de quentinhas, para aqueles que estavam acostumados com o festejo de todo ano.

No dia 22/02/2021, pude fazer uma visita ao seu Carlos Alberto Mendes Araújo, mais conhecido como seu Bedel e sua esposa dona Albina, que puderam falar da tristeza por não poder realizar a Festa do Divino, em 2020 e em ver as ruas vazias, neste período. Pude observar a casa com paredes e teto desnudas, sem cores, sem brilho, paredes cruas. Na sala de estar, que seria a sala do Altar, encontrei o altar revestido em tecido azul de cetim brilhoso, e seus santos postos nos batentes do altar. Era o que chamava a atenção do meu olhar.

O que fazer? Olhar para o altar da Festa que não aconteceu e abstrair o restante do espaço? Ou continuar entendendo que, aquele espaço, ainda que não carregado, visualmente, das cores e volumes de costumes, constitui-se de um espaço sagrado, que apenas está com a *Tribuna* ainda por abrir. Vejo como um espaço museal, que nos leva a imergir em um lugar, que, mesmo esvaziado dos elementos que compõem a festa, ainda é

Atos de escritura 4

capaz de conversar com seu interlocutor. Como afirma Georges Didi-Huberman, sobre ausências e não ausências:

Ora nesse lançamento que vai e volta, no qual o lugar se instaura, no qual todavia “a ausência dá conteúdo ao objeto” ao mesmo tempo que constitui o próprio sujeito, o visível se acha de parte a parte inquietado: pois o que está aí presente se arrisca sempre a desaparecer ao menor gesto compulsivo; mas o que desaparece atrás da cortina não é inteiramente *invisível* ainda tatilmente retido pela ponta do fio, já presente na imagem repetida de seu retorno; e o que reaparece de repente, o carretel que surge tampouco a visível com toda evidência e estabilidade, pois dá viravoltas e rola sem cessar, capaz a todo instante de desaparecer de novo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 96).

Figura 05 - Sala do altar.
Bairro da Liberdade, São Luís – MA



Figura 06 - Mastro da Festa em repouso.
Bairro da Liberdade, São Luís – MA



Fonte: Arquivo pessoal, 2021

O mastro da Festa encontrava-se em repouso, nas vigas da casa, carcaças de altares antigos estavam debruçadas sobre um mezanino, tudo em repouso, como quem espera um próximo ano de Festa. A cor do ano seria azul, já estava tudo preparado para montagem, porém, a pandemia pegou todos de surpresa, obrigando a tais peças repousarem até a hora certa de acordar.

Considerações Finais

Nesta caminhada, por entre várias Festas do Divino, sempre busquei visualizar minha avó, dentre inúmeros rostos de mulheres e no timbre de suas vozes, ao entoarem as canções ao divino. Esse misto de sensações entre cheiros, texturas, sabores e sons eu

Atos de escritura 4

podia encontrá-la. E poder falar sobre essas mulheres que, como extensão de seus corpos, o contato com o sagrado é um ato político. São mulheres, donas de casa, que têm filhos, netos e que priorizam, durante os dias de Festa, suas obrigações com o Divino.

Adentrar, nas memórias das tias, avós, relatos orais, vivências, crenças, sonhos, pedidos, é o que venho buscando, para me apropriar desses relatos das memórias, imagens fotográficas, objetos. Uma busca constante deste elo com a Festa, do ontem com o hoje, do passado com o presente.

Como estas mulheres estão seguindo, nesse período de pandemia? É um questionamento que me faço e pretendo refletir sobre isso, em minha jornada como professora/pesquisadora. A tribuna está fechada, os espaços estão vazios, à espera das três pancadas da caixa do divino. Por enquanto, o *festejar* será adiado, até o dia da próxima abertura da Tribuna da Festa do Divino 2021, 2022... Espero que seja logo.

REFERÊNCIAS

- ALVORADINHA. Intérprete: Mônica Salmaso. *In: Caipira*. Intérprete: Mônica Salmaso. [s. l]: [s.n], 2017. Disponível em: encurtador.com.br/iqCFJ. Acesso em: 11 maio 2021.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBOSA, Marise. **Um as mulheres que dão no couro**. São Paulo: Empório de Produções e comunicação, 2006.
- DIDI-HHUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Desceu na guma o caboclo do tambor de mina em um terreiro de São Luís a Casa Fanti Ashanti**. São Luís: EDUFMA. 2000.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o Sincretismo**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; São Luís: FAPEMA, 1995.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- MARTINS, Bene. Nos fios da memória, a emaranhada tessitura do ser. **Ensaio Geral**, Belém, v3, n.5, jan-jul, 2011 (p. 166 - 177).
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *In: MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 1974.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. A estesia como condição do estético. *In: OLIVEIRA, ANA CLAUDIA DE; LANDOWSKI, ERIC (org.). Do inteligível ao sensível*. São Paulo: EDC, 1995.

ENCANTAMENTOS DE FOFOIA EM ARTISTAS DA CENA DE ABAETETUBA

Alberto Valter Vinagre Mendes¹¹

Maria dos Remédios de Brito¹²

Considerações preliminares

Situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, o caboclo como homem amazônico, o nativo da terra, além de ter criado processos altamente criativos e eficazes de relação com essa natureza, construiu um processo cultural dissonante dos cânones dominantes. O caboclo humanizou e pôs a natureza na sua medida. (LOUREIRO, 2015, p. 56)

Uma escrita com intenções poéticas, numa busca por inspiração na cultura amazônica. A percepção de um tempo e lugar revela uma tensão sustentada na atmosfera poética do texto, almejada para dar-lhe o equilíbrio inconstante. O lugar é sentido em seu aspecto surreal e a escrita tem o papel de expressar certas hesitações e movimentos do corpo, diante desse “estranhamento” por um cenário rústico, exótico, entremeado de perturbações dantescas, quixotescas outras vezes em clownescas dominantes. E o tempo? Ah o tempo como diria Caetano Veloso: “compositor de destinos/ Tambor de todos os ritmos/Entro num acordo contigo / Que sejas ainda mais vivo/No som do meu do meu estribilho.” Só as palavras do poeta para nos redimir das ondas desse mar bravio do tempo, estabelecendo um acordo no sentido de dar vida ao que já passou, permitindo a licença de fazê-lo sentir como se não tivesse passado, como quem entra numa máquina do tempo ou fosse capaz de navegar pelo rio dessas águas formadas de horas, minutos e segundos, sem temer nelas naufragar. Portanto, o propósito desta escrita é anular o efeito melancólico do tempo, não naufragar no caudaloso saudosismo, mas, perceber a

¹¹ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, artista, professor-pesquisador atuante nas artes da cena no município de Abaetetuba e em projetos sociais de arte-educação em escolas públicas e. Mestre em Artes pelo PPG Artes da UFPA, integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas - CONVERSÇÕES: Filosofia, Educação e Arte (UFPA e CNPq), coordenado pela sua orientadora de pesquisa no Doutorado, Profa. Dra. Maria dos Remédios de Brito. vinagre3751@gmail.com

¹² Professora Doutora, associada da Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Faculdade de Filosofia. Professora do 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 - CONVERSÇÕES: Filosofia, Educação e Arte (UFPA e CNPq). mrdbrito@hotmail.com

Atos de escritura 4

possibilidade de criar com ele, sentir “quando o tempo for propício” para o movimento inquietante e a aventura.

O percurso da pesquisa parte de vários elementos disparadores, objetos difusores da criação surgidos como desdobramento da pesquisa inicial, originada de um desejo de encontrara raiz cultural de onde se alimentam nossos sonhos coletivos. O apelo subjetivo, numa expressão freudiana “o desejo de saber” me convocava para uma viagem pelas culturas amazônidas para encontrar aquilo que, intuitivamente, parecia pulsante em vida, a *erfahrung*¹³ esquecida, mas, agora posta às luzes para ser apreciada e nos servir de luzeiro para outras aventuras do pensamento e do fazer artístico.

As narrativas de artistas brotaram dos encantamentos da fofioia, este fenômeno pitoresco cujo teor nos remete à cena poética, da criação pelo improviso, surgida espontaneamente, como os aningais, na ribanceira dos rios desta terra amazônida, servem de alimento aos peixes-boi e capivaras. Num movimento sinuoso da cobra Pacoca que, ao entardecer, desliza pelo rio Maratauirá, desde sua morada na ilha, até a beira da cidade, as narrativas das fofioias encantaram-me na primeira impressão, nela pude ver algo exuberante em saúde e vindo de um tempo imemorial.

Traços autobiográficos emergem em certos pontos do texto, para dar-lhe o entendimento consistente. Dessa forma, através da Fofioia, os meus ouvidos acostumados a ouvir Tchaikovsky, Chopin e Liszt, iriam agora embrenhar-se pelos sons das matas e rios. Talvez, minha ancestralidade pudesse explicar essa afeição pela fofioia. Meu avô materno era um caboclo da região interiorana de Igarapé Miri e, segundo minha mãe contava, ele acordava na madrugada, para andar pelo mato à procura de frutos e caça, por essa prática, apelidaram-no de “João do mato”. De todo modo, esse exotismo e rusticidade da fofioia, performados numa estranha cantoria poética de caboclos, por si só, eram um atrativo capaz de me capturar para este fenômeno, capaz de fazer-me ir a busca de sujeitos, para relatarem seus contornos. Estes sujeitos, supostamente, eram os narradores idealizados, pessoas que viveram, ou ainda vivem, em comunidades tradicionais ou do que resta delas e que fossem capazes de transmitir o encanto das fofioias.

No decurso dos relatos apareceram diversas narrativas incrustadas de histórias de artistas da cena e, como dobras da pesquisa, foram nela incorporados, como num tecido

¹³*Erfahrung* é uma noção presente na filosofia de Walter Benjamin, referindo-se à uma experiência coletiva de comunidades tradicionais, de comunidade artesanal, transmitida através de narrativas. (Nota do autor).

Atos de escritura 4

bordado, certos desenhos melhor se destacam, quando misturados a outros, e assim surgiu um mosaico de fragmentos cuja reunião é um trabalho de colecionador. As narrativas foram percebidas como ações performáticas inesperadas, considerando que, a princípio, fossem simplesmente relatos, mas no *timing* revelaram-se surpreendentes, pois os narradores apresentam a habilidade para contar, enxertando a fala com ritmos diversos, timbres, pausas e canções variadas e, dessa forma, criam certa complexidade para serem recriadas, numa escritura de modo a transmitir o seu colorido expressivo. O apelo à mediação imagética tenta dar conta deste caráter vivaz das narrativas.

Na semântica da palavra encantamento, muitos elementos aproximam-se da cultura amazônica: “encantar” é um verbo ligado aos ciclos lendários, às narrativas contadas em comunidades tradicionais, durante os trabalhos coletivos. Walter Benjamin (1892-1940) alude às narrativas como construções artesanais da linguagem. A relação com estas narrativas levaram-me à época em que, minha mãe cuja infância vivida no Rio Anapú, região das ilhas, no interior do município de Igarapé Miri, contava certa vez, como minha vó materna usava essas histórias, durante o manejo da ucuuba e da andiroba, para “encantar”. Entretenendo, as pessoas que a ajudavam, reunidas em uma roda, sentadas no chão de paxiúba¹⁴, em uma típica casa ribeirinha.

Aquelas narrativas compunham-se de lendas e experiências de comunidade, partilhadas daquela maneira, como ensinamento moral ou simplesmente como motivo para o riso solto, semelhante a uma comédia teatral. O sentido atribuído ao termo encantado¹⁵, na cultura amazônica, faz uma referência aos seres da mata, e das águas dos rios como o boto, metamorfoseando-se em homem sedutor, junção da natureza e cultura. Encantados são ainda, as entidades representativas da natureza, componentes da pajelança como os caboclos incorporados em seus rituais. A cobra grande “Pacoca” encantada, porta o mistério do reencantamento do lugar, desencantado por efeito da

¹⁴ Paxiúba é uma madeira rústica feita de tronco de palmeiras da região ribeirinha, como o açazeiro, utilizada para fazer o assoalho das casas. (Nota do autor)

¹⁵ Segundo o antropólogo e professor Doutor Jones Gomes, a cosmologia ribeirinha, ou seja, seu conjunto de concepções e crenças que dão sentido à atuação de seus membros, ainda encantada pela cultura, recobre um universo, como vimos, bastante híbrido de significados, mas que aos poucos vai se encaixando em novas configurações imagéticas. No caso da influência indígena, bastante aceitável ao ribeirinho, temos a imagem dos encantados como sinal opositivo ao desencanto. Ou seja, temos muitas comunidades que se encontram ainda encantadas pela cultura, por isso, não perderam uma certa espontaneidade, um saber fazer e o poder de criação (GOMES, 2013.p.299).

modernidade. Percebi o encantamento como fenômeno imaginário, impregnado nas relações sociais dos povos.

Conforme a narrativa da escritora, dramaturga e coreógrafa Nazaré Lobato¹⁶, Pacoca era o nome de uma índia da tribo dos abaetés, em tempos remotos, os habitantes das ilhas que entremeiam a costa Maratauíra, - braço forte do imenso Tocantins -. A bela Pacoca estava prometida para ser esposa do pajé, desde a tenra idade. Nos anos que alcançou a juventude, Pacoca interessou-se por um jovem índio e recusou as investidas do pajé, cujos anos lhe tinham tirado o viço da pele que ali, naquele momento, assemelhava-se a um caju do mato. Irritado com a recusa, o amor não correspondido fez acender no pajé o desejo da vingança. Ele preparou um elixir poderoso e o colocou no meio do tabaco migado e, no dia do ritual do casamento de Pacoca, aproximou-se da índia como se fosse dar-lhe um conselho e expeliu uma baforada do seu cachimbo enfeitado.

Pacoca, ao cheirar aquela fumaça, sentiu no corpo uma vibração e contorceu-se, contraindo e estirando o tronco, sucessivamente, até rolar pelo chão e transformar-se, aos poucos, numa monstruosa serpente. A partir dali, o monstro passou a amedrontar os moradores da região ribeirinha. O encantamento era a metamorfose, transmutação, transubstanciação, a capacidade de passar de um ser a outro. Como fazem os artistas da cena, emprestando os seus corpos para a metamorfose que lhes permite ser outra *persona*. Os encantamentos da fofia trouxeram-me ao mundo de artistas da cena, cujas performances eu nunca imaginava terem existido em Abaetetuba. Dessa forma, a pesquisa iniciada pela fofia foi me levando a um universo mais amplo de possibilidades, trazendo à tona a *erfahrung* de uma “cidade da arte”, tão afeita ao universo dionisíaco¹⁷.

Para dar conta do trajeto e do problema da pesquisa em Artes, retratarei aqui uma cena com seus personagens, a partir de um roteiro para um espetáculo de dança-teatro:

1. Flaneurie e Girândolas: uma episteme inspirada em figuras benjaminianas adaptadas ao contexto amazônida. (*aqui neste item infrinjo as normas técnicas da escrita acadêmica, propositalmente, sem a formatação adequada para dar ideia de um roteiro em construção, permitindo ser a imagem de um texto inacabado*).

¹⁶ Nazaré Lobato era uma conhecida folclorista, versada nos temas da cultura amazônida, sobre a qual escreveu diversos livros. Era também dramaturga e coreógrafa e realizou muitas montagens de cordões e encenações de lendas. Esta narrativa, aqui, foi resultado de uma pesquisa que realizei em 2008 para uma montagem de uma coreografia sobre a Pacoca, para o evento intitulado Auto da Barca Amazônica, dirigido pela professora e mestre pelo PPG Artes da UFPA, Jaqueline Souza. O elenco com o qual trabalhei era formado pelos alunos do Colégio São Francisco Xavier. (Nota do autor)

¹⁷ Dionisíaco é uma noção oriunda da filosofia de Nietzsche referindo-se ao deus do êxtase e do teatro e às características presentes nas artes musicais e da cena. (Nota do autor)

Atos de escritura 4

Orientações para cena:

Entra no palco um corifeu caboclo, ao fundo da cena, uma enorme cobra, a Pacoca, feita em miriti. A cobra é uma alegoria daquilo que foi, daquilo que é ou poderia ser a cidade de Abaetetuba, na metafísica de seus moradores mais antigos, uma imagem cheia de potência para reverter o tempo e, sobre ela, aparecem inúmeras narrativas carregadas de sonhos coletivos, sendo o mais conhecido, o mito no qual um sujeito agiria sobre ela e reencantaria o lugar, devolvendo-lhe a bonança e o modo harmonioso de vida coletiva. Em meus delírios de pensamento, este sujeito capaz de reencantar o lugar, seria o artista:

Figura 1 - A cobra-grande Pacoca e o artista da cena



Fonte: acervo pessoal do autor (2021)

Apresento-vos agora, o trajeto de uma pesquisa inspirada em figuras poéticas benjaminianas. Quero vos propor um intercâmbio de experiências liminares, um trajeto sinuoso por um lugar de encantamento. Peço-vos a capacidade de criar imagens mentais, ativem vossa imaginação em cada cena, antes mesmo dela ser apresentada e, assim o caboclo amazônida, imbuído pela natureza exuberante que o rodeava, conseguia transpor o umbral do imperfeito mundo para compor poemas inspiradores de um mundo melhor - E que entre o *flaneur*!:

Sua coreografia tem o ritmo de um adagio¹⁸, a cabeça gira lentamente para um lado e estabelece pausas, seu olhar se delicia com o que vê, CONTEMPLATIVO E SERENO, sem nenhuma preocupação ou pressa e precisa dar a ideia de, a cada pausa, estranhar-se e interrogar-se, porém, sem nunca perder a atenção. Se tivéssemos que descrever seus movimentos, em termos dançáveis, diríamos que “ele está mais para um *battement*

¹⁸ Adagio é um termo utilizado na nomenclatura do Ballet Clássico, referindo-se a movimentos lentos.

Atos de escritura 4

*fondue*¹⁹, do que para o *battement frappé*²⁰". E assim ele chega até uma canoa e senta, pega no remo e seu corpo ganha uma extensão, ao manusear o remo e declama:

Para conhecer a cultura amazônica é preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim procurar na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza (LOUREIRO, 2015. p. 33).

O percurso da pesquisa, ao mimetizar o movimento de flunar e se perder por entre a paisagem, depara-se com a possibilidade de perceber seus meandros, suas sutilezas e ser capaz de ouvir seus sons e sentir o seu ritmo. O trajeto se constitui numa atitude: é mais contemplativa do que operativa/investigativa. Isto significa não tomar o objeto de estudo, como uma possessão, não se trata aqui de almejar o domínio do objeto, mas desenvolver uma ATENÇÃO, em vez da razão e da intuição.

Outro aspecto a ser explicitado é que na *flaneurie* não há uma obsessão por encontrar uma certeza, um alvo, mas permite a errância, afinal "para conhecer a cultura amazônica é necessário errar pelos rios, pelos igarapés, pelas matas" (LOUREIRO, idem). Como, de outro modo, poderia ser o seu compasso? O olhar do *flaneur*, em oposição à observação rigorosa da ciência, é um olhar poético que se deleita com a paisagem, sem descuidar do caráter crítico, pois como olhar atento, não deixa de perceber os problemas que afligem este lugar, ter um posicionamento político, o caboclo não é ingênuo, ele é divergente em suas referências achincalhadoras do poder e as possibilidades utópicas contidas em suas lendas.

O segundo personagem, é o portador de uma girândola, performando o colecionador de sonhos; (*orientações para a cena*): O colecionador entra portando uma girândola, espécie de peça, com armação em miriti, com uma haste e várias outras peças, transpostas na horizontal, onde vários brinquedos são colocados, Jones Gomes nos dá um retrato do artesão com a girândola:

Girândola é uma cruz de braço duplo em Miriti onde os artesões de Abaetetuba fincam os seus brinquedos (sonhos) para vender no Círio de Nazaré e Conceição, a expressão também remete aos círculos ou travessões em que fogueteiros arremessam os seus projeteis luminosos nos céus das festividades de santos das cidades ribeirinhas do Brasil (GOMES, 2016, p. 118).

¹⁹ Refere-se a um movimento executado em tempo lento, com apoio de uma perna, enquanto outra faz uma flexão e estiramento dos joelhos, sem estar apoiada no chão. (Nota do autor)

²⁰ Movimento executado de forma enérgica, tendo uma perna de apoio, enquanto a outra faz um ricocheteio, dobrando e estirando os joelhos rapidamente. (N. do autor)

Atos de escritura 4

“Portador dos sonhos” é a expressão mais adequada para o “coleccionador” que aqui voz fala, carregado dos delírios de artistas, artesãos de palavras, sons, movimentos, as narrativas que apresento são como peças transpostas de uma oficina do saber²¹ acumulado pela experiência: “Coleccionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber” (BENJAMIN, 1987, p. 245). A identificação com este personagem “coleccionador”, resulta de uma tentativa de compreender o que se faz, ao longo do trajeto da pesquisa, de modo a recolher narrativas que descrevem experiências de artistas e sujeitos de um lugar da Amazônia.

A partir da obtenção desses elementos, surgiu uma pergunta: como ordená-los para o leitor poder fruir este movimento epistemopoético? Como dar sentido à diversidade de elementos, imagens, relatos de modo a compor um traçado, espiritualmente sensível, mas não confuso? Como afirma Benjamin, o ato de colecionar supõe uma tensão entre a ordem e a desordem: “o colecionador empreende uma luta contra a dispersão” (idem, 245), o sujeito identificado com este personagem é alguém que desde cedo, torna-se afetado pelo caos das coisas do mundo, e assim ele pausa e medita, e vê essa mistura do movimento inexorável de Cronos, e dos acasos da história, então ele decide encontrar uma maneira de dar uma ordem.

O colecionador de sonhos vive, portanto, uma parcela de vida onírica. No nevoeiro do sonho, a percepção e a experiência transmudam seu ritmo e tudo vem ao nosso encontro: “O colecionador são os fisionomistas do mundo das coisas os intérpretes do destino formando uma enciclopédia mágica” (BENJAMIN, idem, 2006). O ato de colecionar não se resolve sozinho, em sua empreitada, o pesquisador movido pelo desejo de saber, como um rio, deságua no oceano da acumulação, se não puder partilhar esta sabedoria. A partilha se torna uma necessidade do ato de colecionar, reunir, ordenar e subordiná-los. Na sua relação com o tempo dos elementos de sua coleção, o colecionador depara-se com uma avalanche de lembranças trazidas à tona, no momento em que reflete sobre elas, em que se pensa como tais coisas chegaram até a mim? O que farei com os objetos de minha coleção além de admirá-los? Nesse sentido, a partilha da narrativa é parte integrante de seu achado, questão colocada por Agamben (2018) como reflexão sobre a suficiência da narrativa em recuperar o fogo sagrado dos mistérios. Após a

²¹ Uma das interrogações que surgiram, no decorrer do trajeto desta pesquisa, diz respeito ao modo como estes artistas da cena desenvolviam o saber sobre suas artes, suas “técnicas”, de modo “atencioso” alguns relatos falaram-me de aprender olhando, ou “de orelha”, aprender fazendo o que os outros fazem, revelando as formas artesanais de apreensão da experiência transmitida. (N. do autor)

Atos de escritura 4

descrição dos personagens inspiradores do movimento da pesquisa, reproduzo, a seguir, as minhas impressões dos caminhos, que me levaram aos encantamentos da Fofioia.

Do primeiro encontro com a fofioia ao *Cordão da bailarina*:

Corria o ano de 1985 e, na quinzena de agosto, o evento marcante era a Semana de Arte e Folclore de Abaetetuba. Na praça da matriz, estava armado um grande palco, para apresentações de artistas, da cidade e da capital, festival de música, poesia, dança e performances de comediante e muitas premiações. Algo inesperado, no entanto, quebrou o costumeiro clamor da multidão, geralmente, esfuziante na expectativa de qualquer daquelas demonstrações de talentos. Um grupo de senhores idosos sobem ao palco e começam um cantório, aparentemente, desafinado ou dissonante para os ouvidos acostumados ao ritmo brega ou a qualquer outro gênero musical. Aquilo parecia uma mistura de ladainha de santos, com suas vozes em coro, até certo ponto anasaladas e acompanhadas de uma rabeca, viola e um pandeiro. Ninguém conseguia compreender direito o que aquele grupo cantava, a multidão silenciou. Era um número enigmático.

Estava eu, do outro lado da praça, perplexo com aquela melodia soando grotesca, “primitiva” e desconhecida. As vozes de um caos anterior ou sons de uma estranha música, às vezes comparável a uma ladainha de santos. Eram os versejadores da fofioia. E foi assim que algo me atraiu naquela estranha música, tirada dos mutirões de capoeira, após a roçada do mato, no qual os homens e mulheres se reuniam para criar versos e cantar a fofioia, como uma disputa para encontrar a rima. Anos depois, tomei conhecimento de uma apresentação, daquele grupo de cantadores da fofioia, no palco de um teatro em Belém do Pará.

Segundo uma moradora da Vila de Beja, os meses de maio e novembro, eram os meses em que os versos rimados da Fofioia eram ouvidos pelas ruas da Vila, em uma cantarola impressionante, pela vivacidade das vozes ecoando, desde a madrugada, como se tivessem chamando o povo para acordar e ouvi-los. Aqueles homens e mulheres estavam com seus instrumentos de trabalho apoiados nos ombros, fosse a enxada ou o terçado, e quando alguém puxava o cantório, com uma estrofe improvisada, naquele instante, o restante do grupo fazia o estribilho em coro, e alguém criava um verso novamente. E assim aquela turma, percorrendo as ruas estreitas, algumas vezes, soltavam gargalhadas pelo tom cômico dos versos ou ficava com o rosto mais sério, se fazia referência a um tema mais sério. E assim, o cortejo chegava até a praça central e

Atos de escritura 4

depositavam os seus instrumentos de trabalho e, depois, retornavam para os ramais de onde vieram cantando a fofoia.

Conforme o relato da mesma narradora de Beja, os meses do ano eram todos preenchidos por alegres eventos festivos. O mais esperado, ocorria no mês de junho: as encenações do *Cordão da bailarina*. Nesta encenação, uma enorme boneca de 2 metros ou mais, vestida como uma bailarina percorria a vila, carregada por homens, parando na frente das casas, onde era encenada uma peça com música e dança. Ali mesmo, na praça de S. Miguel de Beja, acontecia o *Cordão do boto* dirigido pelo Sr Belmiro Campos, o primeiro informante a dar um relato sobre a fofoia, no primeiro trabalho acadêmico de pesquisa sobre este tema, realizado pelo radialista Albertino Lobato na década de 80.

A primeira narrativa de fofoia, feita por um participante desta manifestação cultural, me foi apresentada pelo Sr. Benigno Silva, 95 anos, ex-morador do rio Belchior, na região das ilhas de Abaetetuba. No decurso de suas narrativas, muitas histórias, canções e poemas apareceram. Um dos relatos conta o episódio de um casamento, no qual Seu Benigno foi padrinho. Na canoa que levava os cantadores de fofoia, estava o seu pai, um músico negro afeiçoado em todas aquelas manifestações culturais dos ribeirinhos. Quando a canoa passava diante da casa, onde morava este cantador, improvisaram um verso: “ora por aqui vamos andando, andandooo eôôôoooo. Cheira cravo, cheira rosa, cheira flor do amendoim/ Onde mora meu amigo Belchior? Não sei se vivo ou se morto, ou se o jacaré já comeu”. (Canto de fofoia cantado, jocosamente, por Seu Benigno Silva.

Figura 2 - Canoa com os cantadores da Fofoia de um casamento ribeirinho.



Fonte: Arquivo pessoal do autor. (2021).

Atos de escritura 4

Uma das narrativas dos tempos da fofoia, contada pelo Sr. Benigno Silva, atravessa inúmeros rios e igarapés, envolta no encantamento dos curadores da pajelança, numa paixão estranha de um rapaz por um ser lendário, entretanto, a narrativa no momento em que é contada assume os ares de uma veracidade tal, que me impressiona e demonstra um ritmo de fala cheio de gags e trejeitos, digno de um narrador. O protagonista desta narrativa é um morador de uma ilha na região ribeirinha de Abaetetuba:

Figura 3 – O boto e o amarelão



Fonte: arquivo pessoal do autor (2021).

Era um rapaz misterioso, estranho e sempre calado, vivia pelos cantos, dobrando o tronco para dentro de si, sua palidez provocava pena, era ajudante de um homem que vendia café, na cabeceira da ponte na qual, muitas embarcações aportavam, A amarelidão do rapazinho deixava a todos impressionados, e assim seu tio, preocupado, decidiu levá-lo ao maior curador daqueles tempos, o Seu Inácio do Rio Piramanha. Muita gente procurava esse pajé, adivinhador dos males que afligiam os ribeirinhos. E assim numa noite levaram o amarelão até o Seu Inácio, cuja casa ficava bem perto de um biribazeiro. Seu Inácio pôs as mãos sobre a cabeça do rapaz e falou alto: “Isto é, coisa do boto!” Todos ficaram espantados com aquela afirmação: “Mas como o boto?” Como poderia estar provocando tal feito sobre o rapaz, a ponto de tirar-lhe a vontade de comer, e de dormir? Voltaram para a casa, cansados, mas o rapaz de palidez espantosa não quis comer, nem dormir, ficou na cabeça da ponte pensativo, olhando a lua cheia que parecia beijar as águas douradas do rio. Mas, naquela noite, o mistério seria desvendado, um primo resolveu ficar à espreita, para descobrir o que se passava com o rapaz. Até que certa hora, no silêncio da noite, em que até a coruja calou o seu canto agourento, um boto encantado em homem apareceu na ponte e, de repente, estava se “servindo” do rapaz. O susto gerou uma gritaria enorme e todos correram, para agarrar o boto, que sumiu nas águas do rio, fugindo do escândalo e de pegar uma sova (MENDES, 2020, s/p.).

Nas narrativas de Seu Benigno aparecem muitos artistas. Seu Bernardo Rebolada era um músico negro, cuja menção ao nome, me fez recordar de outra narrativa de artista:

Atos de escritura 4

a famosa “rainha do folclore abaetetubense”, Dona Nina Abreu, com quem eu entabulava muitas conversas, contou-me certa vez de onde veio a inspiração para criar uma de suas danças, a dança da Saracura. Ela ouvia sempre uma canção, a canção da Saracura, quando as festas animadas pela orquestra de jazz encerravam, e o intérprete da canção era o Seu Bernardo Rebolada: “Saracura, está cantando, no galinho do cipó/ Canta, canta meu bem saracura/ quiricó, quiricó, quiricó!”

Conforme contou Seu Benigno Silva, o Bernardo Rebolada era filho de uma negra, vendedora de azeite de andiroba, chamada Floriana e para ela teria criado uma canção que incorporou ao seu repertório: “Minha mãe quando voltar/venha lá pelo bazar/ compre um cacho de banana, e açaí pra nós “tomar”/ Minha mãe Floriana, minha mãe Floriana, /açaí, miriti, cana/açaí, miriti, canal!”. E, nesta estrofe final, aludindo aos frutos da região, junto ao som de percussão levava ao delírio os festivos moradores das ilhas que dançavam animadamente.

O desaparecimento da fofia e a festa da “matança do boi”.

Há muito tempo que não se ouve o canto da fofia, nos ramais que margeiam o Rio Abaeté. Nem barcos com bandeiras sacudidas ao vento, entre foguetes fumaçando na paisagem do pequeno rio, cercado de árvores com suas raízes à mostra, cujo formato provoca no observador a sensação de que sejam criaturas estranhas entaladas, no meio da lama e do barro. Não muito longe dali, numa casinha velha coberta com palha, em cujas paredes ainda resta uma pintura esbranquiçada, uma senhora idosa, envolta em lembranças, declama os versos improvisados da fofia, no “mutirão de capoeira”: “Eeôô, pra plantar sua maniva/ A planta da mandioca, meus irmãos/Pra mais tarde não dar fofoca/eeôôô”.

Outra narradora dos tempos da fofia é Dona Neide, atriz, carnavalesca, artesã de brinquedos de miriti, conhecedoras dos segredos dos licores de miriti e, há uma década, idealizou uma peça de miriti representando uma fofia de casamento, nas ilhas de Abaetetuba. A peça, hoje, se encontra no museu do círio, em Belém do Pará. No decorrer do seu relato da fofia, apareceram diversas narrativas sobre artistas da cena abaetetubense. Sobre a artista Nina Abreu, Dona Neide contou como participou, na adolescência, das quadrilhas e danças coreografadas por Nina Abreu, artista cujas narrativas aparecem em vários relatos. Outro relato narra o festejo do *Cordão e da Matança do boi*.

Atos de escritura 4

Havia um tempo em que o *Cordão do boi Pingo de ouro*, dirigido pelo pai de dona Neide, o artista e artesão Seu Manoel Rosa, era dançado durante toda quadra junina, apresentando-se na sede do clube *Tietê* em cujo salão, lotado de curiosos, o som do tambor, banjo, flautas e requexés misturava se aos cantos da “sinhá”, personagem do Cordão, declamando seus desejos pela carne do boi. No final do mês, ocorria a festa da Matança do boi, uma forma de teatro-ritual, percorrendo as ruas da cidade.

Figura 4 - Cena da *Matança do boi* e o "tripa" segura uma garrafa de vinho.



Fonte: arquivo pessoal do autor (2021).

O "boi" andava por várias ruas da cidade, seguido por uma multidão barulhenta. Enquanto isso, na outra ponta da cidade, vinha o "atravessador", personagem algoz do "boi" e, quando este entrava na Rua Magno de Araújo, os dois se encontravam e o boi corria e entrava pela Rua Aristides para, finalmente, ser encurralado na Vila Belchior. Ali acontecia a cena final, com o atravessador puxando a espada para o sacrifício do boi e, naquele instante o "tripa", sujeito que ficava sob a armação do boi, pegava uma garrafa de vinho e, quando sentia a espetada da espada, começava a jorrar o vinho, a turba trazia seus copos, e a banda entoava músicas animadas para dar início a uma grande festa, que durava até ao amanhecer.

Seu Manoel Rosa, conhecido como Seu Dico, dirigente do *Boi Pingo de Ouro*, como as pessoas diziam "ele era o dono e criador". Segundo dona Neide, ele era um *performer* que se metamorfoseava de mulher e fazia apresentações em eventos festivos, fazendo suas "palhaçadas". Essa metamorfose do Seu Dico, em mulher, exigia uma elaborada

Atos de escritura 4

maquiagem e figurino de vestido colorido, com muitos babados para convencer os expectadores. Mas, como era um respeitável pai de família, ele só saía vestido daquela maneira, na calada da noite e não deixava que outras pessoas o vissem, sem que estivesse em cena. Isto numa época em que não se cogitava a ideia de um camarim. E foi assim que, numa certa noite, quando saía de casa, já metamorfoseado em mulher, deu de cara com a procissão de N. Sra. da Conceição, que vinha na rua da esquina de sua casa. Ele teve de sair numa desabalada carreira, escondendo-se, para não afrontar os fiéis na multidão, que cantavam o hino da santa, cheios de contrição.

Epílogo

Como em todo espetáculo, o tempo marca as entradas e saídas dos personagens. A marcação dos narradores tem também um momento de epílogo, um desenlace da ação, do movimento. A fala na narrativa, em seu ritmo de descrição de episódios, intrigas e “pantaminas²²” têm o seu final com uma pausa seguida de uma reflexão. Percebi como os narradores que tiveram seus relatos descritos neste texto, fechavam suas falas, com um momento de pausa, respiravam e faziam um retorno crítico, um *tour a penser*, como se o pensamento virasse sobre si mesmo, para dar um fecho, incorporando um gesto de cabeça e um olhar para o passado. Como *o anjo da história* de Benjamin²³, é impossível não reconhecer a ruína, o amontoado de cacos da história, constituindo os fenômenos culturais desaparecidos, a sensação de falta, a lacuna do presente do *não mais*. Contudo, só a arte é capaz de vencer o movimento catastrófico do tempo, os desmazelos dos poderosos para com os artistas. A arte resiste na Amazônia, mesmo enfrentando o avanço de uma modernidade que a engole, e os artistas tentam lutar, como em um ritual antropofágico, devorar os seus elementos, criando novas formas híbridas. Há que se considerar, entretanto, os fenômenos afogados na maré avassaladora do tempo.

Este ensaio deu forma a uma proposição de aproximar-se destes fenômenos integrados, nas narrativas de artistas da cena abagetubense, numa imagem poética, como uma canoa mansamente enconsta, numa ribanceira dos rios, cujas margens com a lama e o limo, permitem o deslizamento sinuoso e suave, porém, a escrita destas experiências

²² Expressão usada pelos meus parentes ribeirinhos, para se referir a uma performance criada para impressionar, talvez uma modificação da palavra pantomima, mas num sentido mais amplo de dramatização.

²³ O anjo da história é uma imagem descrita por Walter Benjamin, em seu texto *Teses sobre o conceito de história* de 1940. (N. do autor).

Atos de escritura 4

exigiu artifícios semelhantes à *mise-en-scène* dos espetáculos, num teatro de efeitos. E é nessa perspectiva que agora chegamos ao final do texto e nos perguntamos : O que colocar no final do espetáculo, para encerrar com um fecho digno de aplausos? Martha Graham afirmava que, no mundo das artes da cena, nada se encerra para sempre, pois haverá sempre um próximo ensaio, um próximo roteiro, uma próxima aula. Ainda que reconheçamos os limites impostos pelo tempo fátuo ao corpo, instrumento central na cena, e à morte que chega como ladrão, inesperadamente, nada disso pode impedir a luta do artista pelo seu lugar no mundo.

Na Amazônia devastada pelos horrores recorrentes do avanço dos tentáculos do capital, a arte é instrumento impescendível de afirmação do que somos e de nossa utopia, a referência política para continuarmos a lutar pela justiça, no qual a beleza não morra no passado, mas possa realimentar os sonhos da felicidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. Ensaio sobre criação, escrita, arte e livros ; tradução Andréa Santurbano e Patricia Peterle. 1ª ed. São Paulo : Boitempo, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GOMES, Jones da Silva. **Cidade Da Arte**: uma poética da resistência nas margens de Abaetetuba, Tese de Doutorado em Antropologia. Belém, UFPA, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica. Uma Poética do Imaginário**. Manaus: Editora Valer, 2015.

MENDES, Alberto Valter Vinagre. **A cobra-grande Pacoca e o artista da cena**. Desenho em grafite, 2021. (Figura 1)

_____. **Canoa com os cantadores da Fofeia de um casamento ribeirinho**. Desenho em grafite, 2021. (Figura 2)

_____. **O boto e o amarelão**. Desenho em lápis aquarelado, 2021. (Figura 3)

_____. **Cena da Matança do boi e o "tripa" segura uma garrafa de vinho**. Desenho em lápis aquarelado, 2021. (Figura 4)

Atos de escritura 4

_____. **Encantamentos da Fofia:** memórias e experiências de artistas da cena em Abaetetuba. In: SAMPAIO, Valzeli Figueira; STOCO, Sávio Luíz (org.). Cruzamentos da Arte: caderno de resumos expandidos do IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes + Encontro Regional da ANPAP + Jornada Arte Educação do Prof-Artes. Belém: PPGArtes/UFPA, 2020.

VELOSO, Caetano. **Oração ao tempo**, Album: Cinema Transcendental, 1978.

IÊÊÊ !!! A DANÇAEIRA²⁴ E O PODER DA MINHA VOZ

Andreza Barroso da Silva²⁵
Miguel de Santa Brígida Júnior²⁶

*Meu grito é voz
Minha voz é canto
É acalanto,
É política, é valentia, é contestação.
E meu grito entoa e
E minha voz ecoa
Invade os ouvidos, e mexe com umbigos
Da minha existência de pé nesse chão.
Iêêê!!!*

Iêêê!!! meu grito, minha voz. minha voz é meu cantar!

Para iniciar este diálogo, trago a poesia do *lamento*²⁷ que escrevi e o grito de “Iêêê!!!” prolongado, chamando os leitores já com o início de uma *ladainha*²⁸ “Meu grito, minha voz. Minha voz é meu cantar” pois preciso situar aqueles que disponibilizarão seu sagrado tempo, para ouvir meus clamores de mulher periférica, mãe, educadora, artista e pesquisadora que precisa entoar sua voz, como possibilidade de reencanto, reencontro de saberes e fazeres, que foram desviados das trajetórias femininas, pelo patriarcado instaurado no sistema capitalista, em nossa sociedade.

Para melhor compreensão deste trajeto, este escrito compõe o processo de pesquisa no Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES, da Universidade Federal do Pará-UFPA, no qual proponho uma teoria-práxis surgida, no percurso sensível-reflexivo dos fundamentos e tradições, da manifestação prática da

²⁴ Dançadeira trata-se de uma teoria-práxis autoral, que busca discutir, sob uma perspectiva filosófica e metodológica, caminhos para o pensar-fazer em dança contemporânea, a partir dos fundamentos e tradições da capoeira.

²⁵ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. E-mail: andreza.barroso@hotmail.com .

²⁶ Professor-orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. E-mail: miguelsantabrigida@hotmail.com .

²⁷ Poesia declamada/falada pela(o) cantadora(o) na roda de capoeira angola antes do grito de “iê”, o qual é o grito de abertura da roda, com a intenção de chamar a atenção das pessoas para a escuta da mensagem que virá.

²⁸ Ladainha é uma cantiga cantada por apenas uma pessoa com o intuito de transmitir os saberes sobre a arte, sempre com uma mensagem a ser partilhada como histórias da capoeira, situações, sobre o jogo de capoeira, etc. Tem característica dolente, como se fosse uma ‘reza’ e, após o “iê, viva meu Deus” é que o coro de pessoas entra acompanhando no “iê, viva[repete o que a(o) cantadora(o) canta] , camará!”.

Atos de escritura 4

capoeira. Tal pesquisa visa discutir proposições teórico-metodológicas, para a decolonização em Dança Contemporânea, pautando-se na teoria-práxis denominada Dançaeira.

O alcance no hoje se fez e se refez, ao longo de mais de duas décadas, passando por diferentes técnicas de dança e, também, vivendo diversas experiências na capoeira. Assim, as escolhas acadêmicas se estabeleceram, a partir destas duas manifestações e me renderam uma graduação em Licenciatura Plena em Educação Física, que me oportunizou a integrar o quadro docente do Curso de Educação Física, de duas faculdades particulares do Estado, uma no município de Belém e outra, no município de Ananindeua (diferentes realidades socioculturais, políticas e econômicas).

Nestas instituições, atuo com o estudo direcionado, especialmente, à dança, à capoeira e às lutas (práticas corporais) e, hoje já nem tanto, mas, já enfrentei situações muito constrangedoras, colocações estereotipadas e preconceituosas por ser mulher e preta como: “essa que é a professora?”, “essa baixinha?” “É! Aquela moreninha!”, “quero ver se ela é boa?!”, “ah, é uma mulher?” colocando em questão minha competência profissional, a partir de meu biótipo, por uma construção europeia de poder e desmerecimento, devido ao gênero.

Em minha dissertação²⁹, abordei a Dançaeira, enquanto um procedimento para construção de um processo criativo em dança contemporânea, centrando-me nas questões referentes ao estado do corpo, suscitando memórias, imagens, percepções no campo do sensível, resultando em uma dança esteticamente distante das formas padronizadas de dança europeia, resgatando o sentir e o agir a um só tempo, a uma só voz.

Não posso denegar o fato de que, o instrumento berimbau³⁰, importante símbolo da manifestação capoeira, assume uma representação de poder e de espaço de autoridade, sendo elemento crucial para a estimulação do corpo, para a expressão dançante em Dançaeira e, dentro da tradição da capoeira, o mesmo é sempre o primeiro a ecoar seu

²⁹ SILVA, Andreza Barroso da. Dançaeira: a capoeira como procedimento para a construção de um processo criativo em dança contemporânea. Orientador Cesário Augusto Pimentel de Alencar; Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

³⁰ Instrumento de origem africana que, atualmente, é composto por um pau/madeira cilíndrica, chamado de verga pela sua flexibilidade de ser vergada sem quebrar, com um disco de couro na parte superior e acabamento com encaixe na parte inferior para o arame; um arame retirado de pneu de carro ou motocicleta; uma cabaça com abertura na área do pêndulo e dois furos com três centímetros de distância entre eles para passar o fio de rami ou punho de rede (como usam) e anexar à verga hasteada com o arame. Acompanha um dobrão (pedra ovalada lisa ou moeda de metal, cobre ou latão), uma baqueta (vareta fina para percutir no arame) e caxixi (um chocalho com sementes tradicionalmente feito de palha e cm a sua base de cabaça).

Atos de escritura 4

som (sua voz!). Ele é quem impele nossa voz! Porém, neste escrito, ele não entrará na discussão, por entender que o mesmo merece um espaço especial, para tratar da relação corpo-berimbau, a qual envolve particularidades para o exercício de poder para manejá-lo.

Faz-se importante frisar que, todos na capoeira podem e devem cantar, supostamente, cada um tem espaço, porém, compreendo que este espaço trata de questões, para além do espaço físico, de um momento oportuno. É um espaço de representação de poder, de conhecimento, de autoridade que não necessita, necessariamente, que a voz seja como a de um sabiá³¹, o mais importante é que a voz seja entoada e o exercício do cantar se construa enquanto expressão e, assim, sigamos: “canta sabiá! canta aqui que eu canto lá. Canta sabiá! Quero ouvir o seu cantar” e, na Dançadeira, o canto emana, ativa o corpo, o ser, o presentifica e expressa a força e encantamento do feminino.

Eu quero ver cantar aqui. eu sou mulher, digo que sim³².

Neste momento, é sobre a voz suscitada sob a lente da Dançadeira, a partir do campo do sensível mobilizado pelo canto na/da capoeira que quero sublinhar. Canto e voz, ao mesmo tempo. Voz e canto de mulher que, diante da conexão entre dança e capoeira, desperta o/no corpo um evocar-se e um assumir-se enquanto reivindicadora de sua própria voz pelo canto.

E então digo: A voz tem poder! Mas aqui o termo “voz” trata tanto na escrita acadêmica, quanto no soar do som vocal, que atravessa as cordas vocais, preenchendo o espaço e chegando aos ouvidos dos outros – os amigos, ou ditos inimigos declarados, ou companheiros/companheiras de luta - e, sendo percebido, pois, “não podemos ver a vibração sonora do ar. Podemos apenas ouvir as ondas sonoras, isto é, som que vibração do ar produz” (ARTAXO; MONTEIRO, 2013, p.15).

Diante disso, essa captação auditiva desperta emoções e sensações em nosso corpo e, a depender do quê e do como se escuta esse som causa efeitos psicológicos, físicos e fisiológicos (ARTAXO; MONTEIRO, 2013) e, considero que, a escuta educa, forma o corpo sujeito e, nesse sentido, a oralidade está intimamente relacionada com a voz: a voz falada, a cantada.

³¹ Na capoeira, quando se compara alguém ao pássaro ‘sabiá’, quer-se dizer que a pessoa canta muito bem.

³² Adaptação para o corrido de capoeira “Oi! Sim, sim, sim! Oi! Não, não, não!” que possibilita uma troca criativa de informações no momento do jogo de vadição. Breves intervenções políticas na capoeira.

Atos de escritura 4

A oralidade tem poder! E esta tem grande importância na cultura de matriz africana e afro-brasileira, como instrumento para a propagação de saberes e fazeres, de construção do conhecimento de geração para geração, estabelecendo uma comunicação entre os grupos ou comunidades, estabelecendo formas de pensar, sentir, no comportamento dos envolvidos. Pensando nisso, a oralidade da minha voz (entenda-se as vozes de cada mulher, independente de lugar ocupado) tem poder! Pois é preciso que a voz seja entoada para que, então, seja escutada, pois, é a partir dessa propagação da voz, que se coloca a possibilidade de ser escutada. É preciso dizer! É preciso falar! É preciso cantar! Cantar o (meu) verbo!

Neste “cantar o verbo” entendo duas ações: o cantar, o ato de musicalizar a voz para que outros ouçam e, o fato de um verbo ser ‘um verbo de ação’. O que nos impele a compreender que, quando se canta, se questiona, se problematiza, se coloca uma situação a ser discutida, se busca interferir no meio, se busca refletir sobre as ações: sobre o que se faz, como se faz, porque se faz, onde se faz, para que se faz ou, até mesmo, para quem/por quem se faz. Então, é preciso que supliquemos que: nós mulheres, cantemos!

Início trazendo essas questões, pelo fato de que a cultura construída, ao longo do desenvolvimento da capoeira, se fez por meio da oralidade, da tradição oral, situada no âmbito colonialista, quando o negro marginalizado (e excluindo mesmo o pensamento da existência da negra marginalizada, pois é assim que vemos nos escritos) a construía e reconstruía, no dia a dia, por meio de sua oralidade.

Então retorno: a oralidade tem poder! O seu poder perpassa como meio comunicativo de manutenção e transformação da cultura, educando, por meio dos comportamentos em uma comunidade, assim como acontece nos lares, onde o poder da voz da mãe é carregado de afeto e simbologias, então, sublinhar as vozes das mulheres (mulheres cantando!) em meio à capoeira, gera-se a oportunidade e visibilidade de sua expressão. Pois, concordando com Machado e Araújo, considero que a “oralidade de forma ampla, não apenas restrita à palavra falada, mas ao que diz respeito à vivência, à observação prática e aos exemplos de conduta” (MACHADO; ARAUJO, 2015, p. 102).

O lócus de discussão e prática na Dançadeira suscita, em mim, uma necessidade de destacar esses poderes da voz, do canto e da oralidade, enquanto estabelecimento de caminhos possíveis para a expressão na cena, como corpo presente e politicamente ativo, requeridor de um lugar que merece ser visto e ouvido.

Atos de escritura 4

Eu canto porque quero. a voz é pra ser ouvida, Camará³³!

Desde menina, encontrei minha sentença:

Num dia: eu tinha a dança!

Noutro dia: a capoeira!

Quando dava o mesmo dia

Era correria intensa.

Advinhe o quê, que tinha?

- Tinha Dança e Capoeira!

E assim surgiu o termo

E quando nem lembro mais

Perpetuou em minha vida

Vida quase forasteira

Só sei que falava e escrevia:

- Hoje é dia de DANÇAEIRA!

(Camará!)

Iê! Tem DANÇAEIRA!

Esse trecho refere-se ao final da primeira ladainha composta, nesse processo de discussão, sobre essa teoria-práxis onde reverbera elementos da tradição capoeirística, a letra trata dos trajetos percorridos, ao longo da formação na dança e na capoeira e demarca a história da minha vida, no início da escrita da pesquisa. A ladainha nos faz refletir e me suscita o poder de cantar 'meu verbo'.

A voz da mulher, por meio do canto, embala gerações. Em geral, é a mulher mãe que nina seu filho, com cantigas populares, cantigas do seu convívio, criações cantadas ou, até mesmo, no caso das mães capoeiristas, embora eu me alogue em todos eles, as cantigas de capoeira também são utilizadas. Seus filhos e filhas são, então, propensos detentores de saberes e fazeres da cultura no qual estão imersos.

Porém, o canto da mulher na capoeira não é tão frequente, quanto o é no cotidiano das casas, nas noites sem sono das crias, em dias de doença para acalmar as dores, nas 'puxadas'³⁴ das orações em família... É a voz da mulher em casa que, frequentemente, se ouve para tudo: para acalmar, acalentar, para divertir e advertir. Em geral, é uma voz incessante.

³³ Os tópicos deste escrito são relativos a criações de letras, de diferentes tipos de cantigas cantadas na tradição da capoeira. O termo 'camará', utilizado ao longo do texto, é uma expressão que se refere à camarada, ou seja, à companheira(o) de jogo.

³⁴ Diz-se quando uma pessoa tem percepção e domínio para 'puxar', tomar frente, pegar para si, a ação do momento diante de um coletivo, seja no canto, seja na reza, etc.

Atos de escritura 4

E, nas cantigas de capoeira, a presença da figura feminina também existe, porém, percebo que essa presença ocupa um lugar de subalternidade como sendo: “a mulher” (do capoeira), “o amor” (do capoeira), “a rendeira”, “a benzedeira”, “a baiana”, entre tantas outras, que ocupam um lugar de alegoria, ou seja, uma presença que não é efetiva, que não é protagonista nas letras cantadas. Concordo com o que Franciele Aguiar (2020) expõe sobre o encantamento da palavra (leia-se por escrita e voz) quando afirma que:

Penso na palavra encantada, cosmogônica dos ritos, das canções de trabalho, da sementeira, das colheitas, da cura, que ressoa como palavra viva, criadora, em seu poder de afecção: para fazer vibrar os *numes* nos nomes, para convocar silêncios e gritos, para resistir, para criar e cantar alternativas de cena e de vida. Reencantar a palavra, a voz, a cena, talvez passe por escutar e falar uma língua (ou melhor: muitas) que não é a do pai, a o colonizador, mas uma língua de mães e avós: que, como acalantos, nos reconduzam ao sonho (AGUIAR, 2020, p. 184, grifo da autora).

O sonho não cabe ao imaginário, mas, à vivência dos saberes e fazeres presentificados, pois o encantamento é acontecimento. Observo que, as cantigas sobre Dandara, ‘Mãe Preta’, Nzinga, Luanda, Aqualtude, Aidê, ainda são contáveis “nos dedos”, pois são cantigas emblemáticas, que falam sobre mulheres referências de negritude e de guerreiras, mas, que também, são cantadas por vozes masculinas, homens compositores que cantam sobre o que sabem (ou pensam) sobre essas mulheres.

Diante disso, ao tratar dos estudos das questões éticas sobre a escrita, sobre a pesquisa em si, Bell Hooks problematiza o fato de a pesquisadora(o) escrever ou não escrever sobre a experiência de outros grupos que não o seu, fala da conscientização e da dimensão opressor/oprimido onde

Aqueles que dominam são vistos como sujeitos e aqueles que são dominados, como objetos. Como sujeitos, as pessoas têm o direito de definir sua própria realidade, estabelecer suas próprias identidades, nomear sua história. Como objetos, a sua realidade é definida por outros, sua identidade é criada por outros, sua história somente é nomeada de maneira que definem sua relação com aqueles que são sujeitos (HOOKS; 2019; p. 100).

Ou seja, a partir da discussão de Hooks (2019), torna-se possível compreender que pesquisadoras(es) brancas(os) que falam sobre negras(os) têm suas vozes mais valorizadas do que as vozes de negras(os) que falam delas(es) próprias(s). Nestes termos, vem à tona o termo “autoridade”. Na capoeira, observo que, nas cantigas, nos treinos, nas ‘rodas de capoeira’ e, na experiência cotidiana dos seus encontros, a figura e *voz de autoridade* se faz na presença da referência a mestres, às suas histórias, aos seus comandos, ao seu estar ali. Assim, quando a presença feminina é suscitada nas cantigas,

Atos de escritura 4

perpassa pela interpretação do sujeito que não vive as suas problemáticas, as suas necessidades e, seus desejos sociais e, especialmente, não os vive na própria capoeira.

O canto despertado pelo ritmo dos instrumentos da capoeira traz à tona simbologias, representações onde “as letras das canções muitas vezes gabam o poder e masculino e menosprezam a mulher.” (BARBOSA, 2011, p. 464). Sobre isso, Maria Barbosa destaca que as cantigas tradicionais da capoeira, dentre elas o corrido, apontam características depreciativas em relação à mulher como ciumenta, vulgar, fofqueira, venenosa, traidora, dentre tantas outras, tomando um sentido diferente, quando aparecem relacionadas à mãe e avó.

Djamila Ribeiro ao abordar sobre a pesquisadora feminista negra Lélia Gonzalez aponta ser fundamental observar que “a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder” (RIBEIRO, 2017, p.16), assim, as letras das cantigas de capoeira precisam revelar a realidade da existência e atuação do feminino. Diante disso Barbosa (2011) coloca que

Se as cantigas de capoeira têm a função de conectar a energia da roda, redimensionando os movimentos e representando a malícia do jogo pelo discurso lúdico e evasivo do significado das palavras, elas não poderiam deixar de indicar as mudanças que a mulher trouxe para as rodas de capoeira. Atualmente, não é mais uma raridade que as capoeiristas questionem as letras tradicionais em que a afirmação da masculinidade se faz por meio da negação da mulher. Por exemplo, muitas mulheres se recusam a cantar certas canções, fazem mudanças nas letras daquelas mais misóginas e até têm composto as suas próprias cantigas (BARBOSA, 2011, p. 472).

Para fazer jus à colocação da autora, me coloco nesse lugar de questionar, por meio do canto, e buscar recantá-lo sobre a figura feminina, buscando cantigas que me acionem e, também, compondo, alterando, reorganizando as palavras para mobilizar o eu-feminino e, contribuir com uma nova forma de acesso daqueles que vislumbram. Recordo que, ao período da adolescência, costumava criar cantigas para serem cantadas na capoeira, pois para mim, sempre foi um hábito criar versos e poesias, para os quais nem recordo mais a data. Porém, foi fato que tais versos falavam sobre sentimento, sobre afetos, sobre amor de mulher (que, à época eu era somente uma menina) e, de amor à capoeira.

Em dois momentos, tive a atitude de mostrar, cantando, tais cantigas a dois colegas, onde num primeiro momento, eles não deram muita importância e, já no segundo, disseram que a letra estava muito melosa (uma referência sexista!) e que não se agradavam muito deste tipo de letra e, que gostavam mais de letras com conteúdo (história sobre a capoeira, sobre mestres, enfim, menosprezando o ser sensível). Não me

Atos de escritura 4

importei deles não terem gostado, por falar de afetos, de amor, mas, me incomodei por compreender que meus sentimentos, minha expressão, minha atitude não foi considerada, valorizada e assim, deixei de lado a criação de cantigas por longo tempo.

Diante disso, passei a investir no exercício com os corridos³⁵ da capoeira, Como? Adaptando, criando versos, para assim 'dar meu recado': questionar, "xavecar"³⁶, instigar ou, ensinar por meio da letra cantada, em forma de mensagem. Além de, instigar a minha capacidade com os corridos visto que, quando criança, por volta dos oito aos dez anos, quando brincava pelos quintais de casa e da casa dos meus tios e tias (já que os quintais se interconectavam sem cercas) costumava criar músicas inteiras, quando estava alegre ou triste... Cantar, criar cantando, cantar criando era uma celebração do meu eu. Mas, no instante seguinte, não me lembrava de uma única frase. Então, vivia o momento. E o depois, era o depois, não restava nada (de letra) na memória. Mas, a sensação do vivido causava profundas diferenças.

Após a experiência com o descaso de meus companheiros de treino sobre minhas composições, percebi que houve um bloqueio, um fechamento de mim para o mundo nesse aspecto. Mas continuava a criar... E, nas oportunidades dos corridos na roda, aproveitava e xavecava, mas, algo que percebo que acontece, ainda hoje, em tantas rodas, eventos e participações é que, quando nós mulheres cantamos, poucos nos escutam (isso é uma constatação!). É algo ridiculamente absurdo e, ao mesmo tempo, mediocrementemente cômico em relação aos homens e, aos mais novos ou afoitos. Diante disso, compreendo que a iniciativa foi e está sendo tomada nas rodas, na cena, seja nas artes ou na academia e, concordando com o que expõe Hooks (2019) que, neste momento a luta a ser endossada deve ser a de nós, mulheres, ser escutadas.

Assim, a Dançadeira se configura como teoria-práxis, como um espaço de reflexão e de prática, em que o 'eu feminino' protagoniza a sua voz, o seu corpo, a sua expressão, pois é preciso que nossas vozes, vozes de mulheres negras (voz cantada e escrita, como esta) sejam ouvidas por diferentes pessoas, diferentes classes ou, diferentes culturas. E, concordando com Hooks (2019) "desejo ajudar a construir um mundo onde nosso

³⁵ Segundo Mano Lima em *Dicionário da Capoeira* (2007, pg. 92), corrido é "cântico de capoeira que marca o intento em que o jogo pode ter andamento, quando o coro é fundamental, devendo entrar desde o início". Tradicionalmente, quem canta começa pelo coro para justamente ensina-lo e, este coro não se modifica. Este coro é um coro curto, e se dá da seguinte forma: uma vez é o cantador(a), na outra, o coro – sucessivamente.

³⁶ Na capoeira, xavecar é direcionar a sua fala, ou seu canto à alguém sem identifica-lo por diversos motivos, pode ser por afeto ou, desafeto.

Atos de escritura 4

trabalho seja levado a sério, valorizado e aclamado, um mundo onde tal trabalho seja visto como necessário e significativo” (HOOKS, 2019, p. 110).

Aqui, trato de duas esferas: uma, da atuação enquanto corpo e voz presente no universo da capoeira e; outra, enquanto corpo e voz de pesquisa acadêmica em artes, no âmbito específico da dança contemporânea, a partir das experiências da capoeira, como arte emanadora das reflexões e atuações expressivas. E assim, componho e canto. Evani Lima ao tratar sobre o canto, como um dos elementos da Capoeira Angola³⁷, coloca que o canto corrido “comporta espaço para que o cantador recrie parte do canto para dialogar com os presentes”, ou seja, improvise. E, “também atua como espaço de reflexão do universo das mulheres e dos homens a ela pertencentes, através do canto e da prosódia³⁸” (LIMA, 2008, p. 31-32).

Mas, porque exponho até aqui, essas relações de voz, de canto, de oralidade? Porque quando nos encontramos com o nosso eu, quando entramos em conexão do somos, queremos e podemos, simplesmente nós nos expressamos de modo fluido. E, é nesse (re)encontro que anuncio a dança própria (assumida e requerida pelo corpo), a Dançadeira, como espaço possibilitador da criação, do canto associado com a expressão de ser e estar no mundo, trazendo as questões que nos afligem, enquanto mulheres que somos e que vivemos na sociedade dos micros sistemas, observando aqui a comunidade capoeira e, a comunidade dançante.

Com relação ao que afirma Franciele Aguiar, embora aborde sobre os povos originários da Amazônia (a floresta muito me afeta!), a sua discussão sobre a experiência de afecção, por meio da voz, como um reencantar da audição no mundo, aponta que a voz cantada, o canto de encantamento presentificam memórias. E nesse ínterim, compreendo que nós mulheres não podemos “sufocar: falo de voz, de canto, de um som que é ar vibrando no corpo. Digo de vozes e encantamentos num momento em que estou na Amazônia, no lugar que é considerado o pulmão do mundo” (AGUIAR, 2020, 181).

Ao pautar-me nesta perspectiva contraditória pergunto: como pode nós nos sufocarmos neste lugar reconhecido como um ‘pulmão do mundo’? Este lugar também

³⁷ Em geral, as pesquisas acadêmicas que tratam sobre corpo e cena se baseiam no estudo, a partir da capoeira angola, pois, tradicionalmente, existem dois estilos de capoeira: a Angola e a Regional. A primeira remete à prática mais ancestral praticada por negros africanos e descendentes no Brasil; a segunda trata da mais moderna, criada e sistematizada na década de 1930 por Mestre Bimba como um estilo mais combativo contendo elementos de outras lutas, como o batuque, por exemplo.

³⁸ Estudo da gramática que trata do acento e entoação dos sons da fala. Na capoeira, a entonação silábica é um recurso muito criativo, que dá diferentes características ao canto.

Atos de escritura 4

está adoecido pela lente europeia, assim como, toda a nossa sociedade deslegitima em atitudes, política, economia e arte, os saberes e fazeres dos invisibilizados. São invisibilidades dentro de invisibilidades: Amazônia-Arte-Capoeira-Mulher, porém, escutarei a voz de minha Dançadeira!

Durante o processo para a apresentação 'Dançadeira: Eu-mulher nos passos entrelaçados', com a participação especial da professora Carla Baia³⁹, na programação em comemoração ao Mês da Consciência Negra, em 07 de novembro de 2020, na Estação Cultural de Icoaraci, compus a ladainha como um chamado à reflexão dos presentes. O grito de "iê" prolongado parece ir conduzindo o olhar das pessoas à minha direção:

Tem tanta gente
Que critica a minha vida
Sou mulher, sou perseguida
mesmo antes de nascer
E todo dia
É batalha, é labuta,
pois querem que fiquemos mudas
mesmo com medo de morrer [...].

Nestas duas primeiras estrofes, expresso falas sobre uma condição histórica, na qual, o feminino é subjugado pela cultura machista e patriarcal que julga o quê e como fazer, abusa sexualmente e o concebe como propriedade, deslegitima o seu trabalho e ainda, banaliza a sua existência. Diante disso, costumo assinalar que a palavra *persistência* abarca diferentes dimensões, quais sejam, a de significado e a de materialidade, pois, para mim, consubstancia-se como algo simbólico, uma 'ideologia'⁴⁰ que direciona as atitudes diárias e, se *materializa* nas mesmas, assim a persistência se faz na cotidianidade ('e a cada passo', como na estrofe abaixo) da luta (a luta se faz na concretude das ações, nos

³⁹ Carla Suellen Castro Baia é licenciada em dança, pela Universidade Federal do Pará – UFPA, é graduada em capoeira, conhecida como Bailarina, atua como artista da dança na cena paraense e participa de coletivos em dança, além de ser microempreendedora, representando a Personalizados Baia, que trabalha com roupas e confecções e artigos para a capoeira e, ministra aulas de capoeira, no projeto social que desenvolve, pelo Centro Cultural Aruanda Brasil – Pará.

⁴⁰ Faço este registro sobre a palavra persistência, sobre a qual encontramos que a mesma vem do latim *persistere* significando continuar com firmeza, devido a mesma muito me impelir a acreditar que, mesmo diante das dificuldades e adversidades, devemos continuar seguindo por nossas metas diante da vida, ou seja, a longo prazo, lutando a cada dia. Entendo que, persistência está diretamente relacionada com a palavra luta, a qual também se trata de um substantivo feminino, que se relaciona com o fator tempo, de maneira mais imediata, ou seja, a luta trava-se com a resistência-obstáculo, sendo o embate e, ultrapassar, empurrar, mover essa resistência resulta num esforço contínuo, denominado persistência. Assim, entendo que quem persiste luta, mas não, necessariamente, quem luta persiste na sua meta e, no que concerne às diferentes lutas, referentes à atuação feminina, faz-se necessário lutar, diariamente, e manter-se persistente. Para mim, persistência é uma palavra importantemente mobilizadora.

Atos de escritura 4

embates e resoluções na vida), em ‘lutar por respeito!’ de viver, e ser e fazer sem ser julgada por ser mulher como exponho na ladainha:

E a cada passo,
vamos lutar por respeito!
A mulher tem o direito
de ser o que querer ser,
A voz não cala!
O trabalho não descansa!
E sigo com esperança
tocando meu berimbau.

O fato de buscar transformar os espaços de silenciamento, em espaços que habitem a voz feminina, até que se faça ser escutada, quando sublinho que “a voz não cala! O trabalho não descansa!” reafirmo que essa transformação se faz ocupando o espaço de saber (e poder) ao usar o “tocando meu berimbau”. Tais apontamentos dão fôlego investigativo à Camila Pinheiro quando declara que “[...] as mudanças e os impactos decorrentes da organização das mulheres, como sujeito político, protagonistas de suas histórias, refazendo as narrativas, reconstruindo seus espaços e ressignificando a tradição [...]”. (PINHEIRO, 2019, p. 88). Continuando a ladainha trazendo, em linhas gerais, aspectos comuns na vida das mulheres:

Só a mulher
carrega por toda a vida
a dor de ser parida
e luta para viver.
Iê, viva meu Deus!
(Coro) Iê, viva meu Deus, camará!
(Coro) Iê, viva a mulher! camará!
(Coro) Iê, viva a todos nós! camará!
(Coro) Iê, viva a capoeira! camará!

Na atualidade, ainda são comuns as práticas de violência à vida das mulheres que, além de lutar pelos seus direitos sociais e direito à vida, a sua atuação em buscar abrir espaços para ocupar a representatividade feminina tem sido construída a passos curtos, diante do machismo e sexismo instaurados, porém, a transmissão de saberes por meio da oralidade “que acontece em presença, corporificada, por força da palavra, falada, mas também cantada ou simplesmente gestualizada” (MACHADO; ARAÚJO; 2015, p. 110).

Atos de escritura 4

Neste momento, desta cantiga, a *louvação* demarca a entrada no coro (numa roda de capoeira angola) que, na apresentação supracitada se faz a partir dos instrumentistas na cena⁴¹, na qual também uso a estrofe final “iê, viva à Dançadeira” que, conforme Machado e Araújo a louvação “é um momento em que cada um pode se concentrar em suas próprias crenças e espiritualidade, agradecendo e pedindo sua proteção” (MACHADO; ARAÚJO, 2015, p. 109).

Diante dessas colocações, aponto que a Dançadeira se configura como microssistema de resistência às técnicas, às estéticas, às poéticas, de cunho colonialista e patriarcal que deslegitima, invisibiliza e marginaliza a voz feminina e suas problemáticas e necessidades da realidade social micro e macro sistemática. Assim, compreendo que a arte em si é política e, por isso, mesmo pleiteia um lugar e fala de um lugar. Diante disso, a Dançadeira também é política! Não somente a priori, por sua estética e técnica, a partir da matriz afro e tradições culturais da capoeira, mas, também, por um expressar cantando algo que emana em minha ancestralidade pois, sempre me imbriquei com o dançar e o cantar, os quais são heranças ancestrais.

O canto é dubiamente político: o é porque é em voz de mulher que fala o que quer e precisa para, possivelmente, ser escutada (identificada observada e compreendida em suas singularidades e limitações impostas) e; por ser uma voz que emana de uma prática, com fortes traços patriarcais, em nossa sociedade, ainda que a origem do termo capoeira remonte a uma ancestralidade mãe, africana, onde a mulher mãe tem lugar de valor incontestável. O fato de assumir-me mulher e apontar saberes e fazeres que legitimem a competência feminina, com habilidades prestigiadas na tradição da capoeira, é expresso na seguinte *quadra*⁴² (obviamente, também por mim criada):

Sou mulher capoeirista
E tenho o meu valor.
Eu toco, eu canto, eu jogo! Não nasci pra *bibelô*⁴³.
Se me chamar pra uma roda
É melhor saber quem eu sou, camará!

⁴¹ Participaram nesta apresentação tocando berimbau: Mauro Celso Barbosa Passinho (Mestre Mauro Celso) e Fábio Santos Vasconcelos (Professor Fábio Santos) da Associação de Capoeira Menino é Bom (Icoaraci- Belém- Pará) da qual pertencem.

⁴² Pequena ladainha com versos, composta por quatro a seis linhas, sem interrupção, de conteúdo variável, algumas vezes, fazendo sotaques ou advertências jocosas a algum companheiro, a fatos ou lendas da roda (LIMA, 2007). A quadra foi muito valorizada, como ensinamento, integrando a abertura da roda de capoeira regional de Mestre Bimba.

⁴³ Em geral, *bibelô* é um objeto de ornamentação, de enfeite de mesas, estantes, etc. Na capoeira, ou nas práticas corporais em geral, significa pessoa frágil, que não pode se expor demais, para não se machucar, alvo fácil.

Atos de escritura 4

Ao afirmar “eu toco, eu canto, eu jogo!” as habilidades que geram a competência protagonizadora, na manifestação da capoeira, revelam que tais habilidades não são restritas aos homens e que, a mulher não serve como ornamento (“não nasci pra bibelô!”) como um mero enfeite, sem significado ou, algo frágil que não oferece risco, pois, o simples fato de ser mulher, não autoriza o pensamento de que a mesma não oferece risco, até porque, sempre é necessário conhecer o ‘camará’, para não ser surpreendido pois “o mundo dá voltas”.

Diante disso afirmo: O corpo é voz! O canto mobiliza o corpo inteiro, ativando a presença que, em dança, podemos dizer ‘presença cênica’ e, em manifestação da capoeira, ‘estado de corpo’, um estado alterado, presente no aqui e agora, um estado energético pulsante. Quando escrevo ou falo esta palavra, desejo transmitir a energia que me consiste a quem a direciono, assim como, tenho também, a intenção de fazer surgir, brotar, a energia própria da pessoa, entendendo “que o axé que habita em mim, habite em você!”. O canto faz ecoar a voz e nos conecta e emana nossa ancestralidade. Posso dizer que, ativa “a energia vital, uma conexão com o nosso próprio ser em relação com o cosmos, com tudo o que nos rodeia com o fio da vitalidade que interliga tudo o que tem vida” (VARGAS, 2020, p. 121-122).

Rocio Vargas explica sobre essa prática, ao utilizar dinâmicas com a prática corporal, em que o fez dar-se conta do “precioso instante do aqui e agora” (VARGAS, 2020, p. 120), por meio da elevação do nível de energia vital do homem, citando o *puah* chamada pelos Maias, o *prana* pelos hindus, o *t'chi* pelos chineses e, em meio as quais pontuo, também, o *ki* dos japoneses e, assim, o *axé* de matriz africana, o mesmo que N’zungo, como se refere Machado e Araújo (2015). Denominações atribuídas em diferentes culturas que condizem a um significado comum: a energia do corpo, que está, que emana, que faz surgir, que transborda no espaço e que nos conecta às nossas simbologias ancestrais.

Se não aguenta vai ter que aguentar
Eu vim pra dizer, eu vim pra falar
Se não aguenta vai ter que aguentar
Meu canto, minha voz é pra tu escutar
Se não aguenta vai ter que aguentar
Eu canto, eu toco, você vai gostar
Se não aguenta vai ter que aguentar
Bate palma, faz coro, mulher vai jogar...

Atos de escritura 4

O corrido por mim escrito e não finalizado, pois há outros versos guardados e também, abre a possibilidade de criação da(o) própria(o) leitora(o) que compreende a mensagem, pode ser utilizado em diferentes ritmos, ou seja, um ritmo mais cadenciado na capoeira angola ou, um ritmo mais acelerado na capoeira regional, retrata a possibilidade de se buscar o axé em um momento coletivo, chamando a atenção das pessoas pelo xaveco, visto que, o mesmo causa uma posição de alerta dos presentes, e a energia vai crescendo, conforme o coletivo se conecta com o significado dos versos e do coro, observando que a mulher também domina com competência esse espaço e ensina sobre conteúdo, comportamento e axé (visto que a gestualidade, expressão também ensina).

Diante dessa reflexão, não posso deixar de citar que, não perco a oportunidade de discutir sobre tal assunto, quando ministro aulas acadêmicas sobre capoeira e lutas visto que, o ensino se dá em qualquer e todo lugar e, no âmbito do ensino formal, a presença formadora enquanto mulher, também deve ser sublinhada.

Com relação aos meus processos, seja tocando ou dançando, os corridos criados despertam uma sensação de esperteza que me reporta, por vezes, às memórias de rodas observadas ou vivenciadas. Noutros momentos, que me é o mais habitual, o escutar ou o cantar dos corridos, me impulsiona à negaça, junto à observação do comportamento de meu corpo, descobrindo possibilidades de suportar o peso, de equilibrar-me, de esquivar-me de alongar, de me expressar sem, necessariamente, executar movimentos codificados da capoeira. Por vezes, começo por eles, depois, me perco (me acho em mim!). Estes são alguns pontos que me fazem afirmar a Dançadeira enquanto autodescoberta.

Vargas (2020), em uma de suas práticas, utilizou um exercício ritualístico que envolveu voz e um estado de corpo ritual, que ele chama de transe e, neste exercício, ele se valeu do canto, em forma circular utilizando a palavra *puah*, conectando a todos ou todos se conectando com a sintonia oral e auditiva, com esta palavra e que, mediante ao ritmo da coreografia em roda, a harmonia rítmica e energética se construiu e, em seguida, solicitou a cada um, um por vez, que se retirassem do círculo e cantassem a cantiga "paranauê, paranauê, paraná!", estabelecendo um ritmo e uma energia que chamou de oposta ao que se manifestava no círculo.

Atos de escritura 4

Assim, buscar usar uma cantiga que faz parte da tradição da capoeira e tendo a simbologia do “paranauê”, como alusão à liberdade que os escravos⁴⁴ encontrariam, além do rio Paraná” (VARGAS, 2020, p. 122), nos traz uma compreensão de corpo presente e de conexão com nossa ancestralidade cultural.

“Ativação de nossa energia vital para um canto de liberdade!”, essa tradução que se apresenta faz sentido! Uma experiência de conexão através da interpretação desses conhecimentos aparentemente afastados, formas de arte pulsante, filosofias, imaginários e uma herança que tem que ser recuperada em prol da revitalização de nossos processos epistemológicos na dimensão artística, social e espiritual (VARGAS, 2020, p. 122, grifo da autora).

A mesma autora, quando fala do axé enquanto força mágico-sagrada, existente na capoeira, o trata partir do ritual da roda, com todos os seus elementos, como canto, coro, instrumentos, palmas e os jogadores, para conseguir alcançá-lo. Porém, além disso, destaco que, axé habita em nós e, na Dançadeira, busca alcançar, expressar este axé interagindo com os instrumentos, com o canto, com o movimento, me reportando (ou não) a memórias ou, simplesmente observando o ‘estar ali’.

Meu posicionamento concorda com Vargas (2020) a qual elaborou um quadro onde expõe sobre sua experiência na capoeira, a partir das questões: “Quando acontece o axé?”; o “Como?” e, “Quais os princípios técnicos são necessários?” (VARGAS, 2020, p. 128). E a estas mesmas questões, ela responde respectivamente: “Quando toco um instrumento e canto”; “Esse axé é como se um fio de energia independente da minha entrasse pelo meu corpo e vibrasse é uma sensação de êxtase” e “ritmo” e, “técnica e precisão para tocar o instrumento” (idem).

Utilizando as palavras da autora, é preciso espiritualizar a minha arte e, concordando com ela, espiritualizar e treinar, tecnicamente, faz-se necessário para expandir a consciência e sentir o axé. É preciso tornar seu, tornar próprio do seu íntimo, ser uma auto expressão. Creio que, um ponto de partida, seja identificar-se com que se canta e se toca e, com o porquê se canta e se toca. É preciso refletir!

Acredito ser preciso identificar em si uma necessidade de cantar, pois, entoar a voz, cantar suas aflições, necessidades e desejos, é imprescindível, porém, é fato que, para conseguir tal lugar, alcançar o axé nessas circunstâncias, faz-se necessário interagir com o canto e com o que instruem, para entrar em sintonia com esses três elos: corpo, toque e

⁴⁴ Na escrita esta ‘escravo’, porém, entendo que o termo escravizado acentua o significado de algo imposto, determinado pelo branco colonizador. Assim, escravizado é uma condição visto que, o negro jamais se colocaria como escravo, se auto sentenciando.

Atos de escritura 4

canto. Mas, ainda que a experiência entre corpo-instrumento seja fundamental, prossigamos com o canto e a voz feminina.

Vou-me embora, vou-me embora como já disse que vou, paraná!
Paraná êê! Paraná ê, Paraná!
Tenho mãe, pai e marido, paraná!
Tenho filhos e sou professora, paraná!
Paraná êê! Paraná ê, Paraná!
Quem escuta, tá me ouvindo, paraná!
Mulher não é coisa pouca, paraná!

Contudo, é com um corrido de despedida, adaptado com meus versos, que pauso este momento de reflexões e deixo aos entendedores da mensagem, que mobilizem em si, esta inventividade e se coloquem nos versos, com concepções que legitimem um comportamento de respeito e de valorização, descartando letras racistas, machistas e/ou sexistas, trazendo uma sensação de conectividade com nossos ancestrais, os quais nos ensinam que o corpo é uma dimensão sagrada.

Vou-me embora, vou-me embora, como já disse que vou, Paraná!

Neste momento, recuo com o corpo e com a escrita, entendendo que ainda falta tecer muitas outras reflexões, a respeito da voz e do canto feminino, que mobilizam meus processos de vida, de rodas e de dança pois, as leituras e as investidas me trazem diferentes percepções, a cada instante, revela que a pesquisa Dançadeira está negaceando no corpo, nas palavras, no canto, como uma proposta que se insurge numa concepção de dança, na qual o trânsito criativo engloba artes e subverte padrões.

A decolonialidade da minha dança, no âmbito da dança contemporânea, investiga aspectos que se articulam na tradição da capoeira e se configuram como espaços de poder, um poder que ainda precisa ser desmantelado da figura patriarcal que nos assola, o qual delega às mulheres características vexatórias, infames e de covardia. A mulher não segue essa política! Não deslegitima o outro, assumindo a característica de opressora, quando assume a oportunidade, mas sim, informa, ensina, aponta, reflete sobre a importância de estar e pertencer ali.

Portanto, a Dançadeira interconecta essas possibilidades e aciona a criatividade e autonomia do movimento, da voz, do canto, buscando suscitar os valores ancestrais, legitimando a formação, por meio da expressão, pois, quando se canta, se ensina; quando se joga com o corpo e com palavras, se ensina; quando se dança, se ensina. Então,

Atos de escritura 4

mulheres... Entoemos nossas vozes e cantemos! Porque no mundo, ninguém é só!
Dancemos! E viva a Dançadeira camará!

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Franciele Machado. Decolonizar para reencantar: por uma audição do mundo no jogo com a voz. In: BRONDANI, Joyce Aglae; HADERCHPEK; Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius. *Práticas decoloniais nas artes da cena*. São Paulo: Giostri, 2020. p. 178 – 85

ALMEIDA, Saulo Vinícius. **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020. p. 178 – 85

ARTAXO, Inês; MONTEIRO. Gizele Assis de. **Ritmo e Movimento: teoria e prática**, 5. ed. São Paulo: Phorte, 2013.

BARBOSA, Maria José Somerlate. A Representação da Mulher nas Cantigas de Capoeira. In: Victor K. Mendes (editor). **Facts and Fictions of Antonio Lobo Antunes**. Portuguese Literary & Cultural Studies 19/20. University of Massachusetts Dartmouth – Massachusetts, 2011. p. 463 - 477.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017. (Feminismos Plurais)

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: Pensa como feminista, pensar como negra**. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator baiano**. Salvador, Fundação Pedro Calmon, 2008.

MACHADO, Sara Abreu da Mata. ARAÚJO, Rosângela Costa. **Capoeira Angola, corpo e ancestralidade: por uma educação libertadora**. Horizontes, v. 33, n. 2, p. 99-112, jul./dez. 2015.

PINHEIRO, Camila Maria Gomes. “Mulher na roda não é pra enfeitar”! A ginga feminista e as mudanças na tradição da capoeira angola. **Caminhos da História**, v.24, n.1 Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), Unimontes-MG, (jan./jun.2019)

VARGAS, Rocio del Carmen Tisnado. Práticas teatrais interculturais, intercâmbio Brasil/ México. In: BRONDANI, Joyce Aglae; HADERCHPEK; Robson Carlos; ALMEIDA, Saulo Vinícius. *Práticas decoloniais nas artes da cena*. São Paulo: Giostri, 2020. p. 118 – 131.

UM TETO TODO NOSSO: INDUTORES PARA NOSSOS ATOS DE ESCRITURA

Bárbara Gibson⁴⁵
Bene Martins⁴⁶

Prólogo: Relato pessoal de uma aluna-escritora

Há muito tempo, faço-me uma pergunta: *por que escrevo?*

Nas palavras de Clarice Lispector “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada”. (LISPECTOR, 1999, p. 156) Também nas palavras da célebre autora: “Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (LISPECTOR, 1998, p. 13). E é simples assim. Imensamente complexo assim.

Escrever é a minha forma de gritar, de desentalar o que está preso na minha garganta, de me libertar, de explodir. Escrever é meu jeito de conhecer o que está escondido em mim, o que eu mesma escondi sem compreender. Escrever é me reconhecer, é celebrar a luz e a sombra que habitam minha alma. Escrever é, ao mesmo tempo, o que existe de mais íntimo no meu ser e o que precisa ser compartilhado, urgentemente.

Faço-me outra pergunta: *quando comecei a escrever?*

No ano de 2011, diante de muitas tribulações, desenvolvi uma doença autoimune chamada Líquen Plano. Minhas pernas, tronco e braços ficaram todos manchados, com placas roxas que coçavam de forma excruciante. Ouvi do médico que não existia tratamento específico para a condição; ela poderia sumir tão rapidamente quanto apareceu ou permanecer no corpo por um período extenso, sem explicação – no meu caso, quatro longos anos –. Fui encaminhada para terapia, porque o pano de fundo de tudo isso era emocional e mental.

Desde a infância, sofro com uma ansiedade generalizada que, por vezes, torna-se avassaladora. Até os meus 21 anos, idade em que fui diagnosticada com o distúrbio

⁴⁵ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Especialista em Teatro-Educação pela Faculdade Paulista de Artes. Técnica em Teatro pela Universidade Federal do Pará. Atriz, Dramaturga e Diretora Teatral. (babitgibson@gmail.com)

⁴⁶ Pós-doutorado em Estudos de Teatro Universidade de Lisboa; Doutorado em Letras (UFMG); Mestrado em Letras (UFPA). Professora-pesquisadora da Universidade Federal do Pará. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA) e Faculdade de Dança (FADAN-UFPA). Coordenadora do Projeto de Pesquisa Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico. (behneafonso@gmail.com)

Atos de escritura 4

dermatológico, nunca havia falado sobre isso. Então, a psicóloga explicou que meu *corpo* estava falando. Eu poderia esconder minhas palavras, mas elas transbordavam no meu sangue. Foi quando, obrigada a colocar tudo aquilo para fora, comecei a escrever. Escrevi muito sobre minhas dores, meus medos, minhas inseguranças naquele período. Preenchi páginas e mais páginas, com as mais sinceras regurgitações da minha alma. Senti conforto no processo. Foi quando descobri que a escrita poderia ser um alívio.

Mas, pensando bem, comecei a escrever muito antes disso. Em 2010, quando finalizei o curso técnico de formação em ator, redigi uma carta para o meu “eu” do futuro, relatando o turbilhão de sentimentos que me atravessavam. Nas minhas palavras do passado, que ainda guardo num caderno:

“Vivi intensamente esses dois anos de curso.

Redescobri minha paixão intensa pelo teatro e, nossa, como é possível algo tão grande, tão absurdamente vital continuar a crescer todos os dias? Depois desse período em que vivi, respirei minha arte todos os dias, só tenho um desejo: continuar a ser eu mesma. Sim, eu mesma.

Sinto que sou verdadeiramente eu, quando estou fazendo teatro. Não são todas as pessoas que podem afirmar ter encontrado algo que as faz sentir genuinamente realizadas. Eu posso afirmar que o teatro me realiza. Desperta-me. Faz com que eu me sinta viva, indiscutivelmente, viva.

Jamais poderia explicar o que sinto quando estou no palco. Nem quero. Explicar não é suficiente. O que eu quero é viver. Ouviu, Bárbara do futuro? Se você não estiver fazendo o que ama, pare AGORA suas atividades, sejam lá quais sejam, e volte a si. Volte para sua casa. Lar, doce lar. Chão de madeira. Cheiro de fumaça. Frio na barriga. Cortinas abrindo. Plateia vibrante. Volte a si. Se eu pudesse, materializaria tudo que vivi nesse curso, olharia nos olhos da personificação das minhas memórias, dos meus anseios, dos meus sonhos e diria: obrigada por tudo.

De verdade. Não quero dizer adeus. Não me deixe. Fica. Fica em mim e não me deixa sair desse mundo de fantasia (fantasia real, mais real que tudo). Não quero voltar para o mundo lá fora. Lá, tudo é frio demais. Aqui, tudo é vivo. Tudo pulsa. Cheiro de luz apagada, de rosto encostado no chão, de olhos para cima – em direção ao céu, sim, um pedaço do céu está ali, em algum lugar – de murmúrios ao meu lado, de presente, de passado e, principalmente, de futuro”.

Hoje, a Bárbara do futuro em relação à Bárbara deste relato, também passado de alguma versão futura, reafirma essas palavras e esse amor intenso. *Continuo aqui, menina, não se preocupe.* Talvez eu tenha descoberto a potência da minha escrita, no dia em que coloquei no papel tudo que sentia, naquele momento.

Mas, pensando bem, comecei a escrever muito antes disso. Na infância, preenchi diários com relatos sinceros sobre as aventuras que só uma criança permite-se viver. Aos

Atos de escritura 4

sete anos, tentei expressar em palavras a experiência de entrar numa aula de teatro, pela primeira vez, e sentir como se fosse a milésima, porque até o cheiro da sala me parecia familiar. Minha alma reconheceu aquele lugar de formas, que até hoje, não compreendo racionalmente.

Pensando bem, passei toda a vida escrevendo para mim mesma e não possuía planos de compartilhar palavras tão íntimas com outras pessoas, até que fui convidada para tanto. Talvez convidada não seja a palavra certa; *intimada* é mais correta. Logo após a finalização do curso técnico, a professora Wlad Lima chamou-me para uma conversa sobre meu futuro, enquanto artista, em Belém do Pará. 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, mas retornarei a essa questão, posteriormente –.

Inspirada pela conversa com a Wlad e pela presença de outras professoras de profunda importância na minha trajetória – em especial, Inês Ribeiro e Olinda Charone, que me deram aulas de teatro na infância, e Bene Martins, com quem aprendi as primeiras noções de dramaturgia – aceitei o desafio de escrever uma peça. Confesso que a insegurança era tanta, que precisei me convencer várias vezes de não desistir. A cada frase que transpunha na história, uma forte carga autocrítica ameaçava a continuidade da obra. Ainda bem que eu não estava só.

Um dos meus melhores amigos e um dos artistas que mais admiro, Haroldo França, aceitou escrever comigo. Ele já tinha experiência, como dramaturgo, eu era completamente inexperiente, mas nossa química criativa tomou a todos de surpresa. Era como se ele iniciasse um pensamento e eu, instintivamente, o terminasse. Eu começava a dividir uma ideia e ele ria, porque tinha idealizado a mesma coisa. Foi acreditando nessa parceria que desenvolvi minha autoconfiança, enquanto dramaturga.

Como num toque de mágica, tudo deu certo. Escrevemos e dirigimos *Encantados S.A.* – uma história sobre contos de fada, com personagens infiltrados no nosso mundo, disfarçados de seres-humanos, empenhados em nos fazer acreditar que são apenas ficção. Com muito humor e elementos fantasiosos, tratamos de um tema comum a todos: a dificuldade de crescer e dizer adeus à infância. Inesperadamente, o espetáculo foi um enorme sucesso de público e ficou em cartaz por seis anos, lotando todas as sessões.

Atos de escritura 4

Lembro, perfeitamente, do que senti no dia da estreia: uma mistura de puro nervosismo e alegria infinita. Da coxia, conseguia ouvir as pessoas rindo e chorando com a história (*a história que eu escrevi com meu amigo!*), e ali, bem naquele momento, algo de muito profundo mudou em mim. Eu decidi não mais esconder as minhas palavras. Decidi compartilhar histórias. Decidi iniciar uma carreira como dramaturga. Hoje, completo dez anos de dedicação à escrita teatral. A partir daqui o texto será escrito a quatro mãos: Bárbara e Bene.

Indutores para nossos atos de escritura

À nossa volta, tudo escreve, é isso que se deve perceber, tudo escreve, a mosca, ela também escreve, sobre as paredes, ela escreveu bastante na luz da grande sala, refratada pelo tanque. A escrita da mosca era capaz de sustentar uma página inteira. Então já é uma escrita. A partir do momento em que poderia ser uma escrita, já é uma escrita. Um dia, talvez, no correr dos séculos futuros, alguém lerá essa escrita, ela também será decifrada, e traduzida. E a imensidão de um poema legível se desdobrará pelo céu.

Marguerite Duras (1994)

A epígrafe de Marguerite Duras, à primeira leitura, causa estranheza, em seguida, nos faz perceber o quanto estamos limitados ao pensar sobre o que é a escrita, quem escreve, o que escreve? O quanto estamos presos nos conceitos de uma escrita com signos do alfabeto, ignorando o imensurável mundo de signos legíveis à nossa volta. Ao refletir melhor, fizemos associação com o trabalho das aranhas, por exemplo, sempre fomos fascinadas pela beleza das teias por elas tecidas. Não há amarração em seus fios, existem pontos em contato, de modo nada hierarquizado, o que nos remete à ideia do rizoma deleuziano.

Outros pontos quanto à metáfora da escrita da mosca, ficaremos a ruminar sobre. Marguerite afirma que, talvez, no correr dos séculos alguém lerá essa escrita. Por ora, destacamos a frase “a partir do momento em que poderia ser uma escrita, já é uma escrita”. Naturalmente, a autora não pretendeu simplificar o ato de escrever, mas há aí um alento, no sentido de que, ao decidirmos escrever, já estamos no processo da saudável loucura das inquietações.

Ao pensarmos em nossas trajetórias de aprendizes da escrita, lembramo-nos do despertar criativo de Conceição Evaristo. A romancista, contista e poeta relata que a gênese de sua escrita, provavelmente, está no acúmulo de tudo que ouviu na infância, pois as histórias que habitavam sua casa e adjacências influenciaram, diretamente, sua forma

Atos de escritura 4

de escrever. Essas histórias eram, majoritariamente, divididas por mulheres. Nas suas palavras:

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, primeiro 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).

Evaristo passou a juventude escutando, atenta, inúmeras histórias de mulheres que desafiavam as amarras do mundo patriarcal. A criação de suas tantas personagens femininas foi fortemente atravessada por esses relatos reais. E o que motivou essa e tantas outras autoras a romper com o silêncio subalterno? O que as fez transpor memórias reais ou enfeitadas – pois quem conta um conto, aumenta, ou tira um ponto – para o registro impresso? Ela responde:

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 (EVARISTO, 2007, p. 21).

Nós, mulheres, coadjuvantes nos lares e na sociedade, nos tornamos protagonistas de nossas próprias histórias, nos inscrevemos no mundo, ao abrir-criar espaços para escrevê-las. Escrever é um ato de afirmação de identidades em construção; é uma atividade que nos fortalece enquanto donas de nossas vidas, e não meros objetos. O relato de Evaristo faz-nos pensar que escrever é um modo de escapar das crueldades do mundo e de inserir-se nele, modificá-lo, torná-lo menos cruel, mesmo que, ainda, por momentos. Afinal, luta das mulheres por reconhecimento é árdua e permanente. Faz-nos também pensar nas muitas mulheres artistas que, há décadas, tocam nossas histórias com suas próprias escritas e criações artísticas.

Convivemos com presenças femininas no ambiente artístico-acadêmico o tempo todo: Wlad Lima, Inês Ribeiro, Karine Jansen, Marluce Oliveira, Valéria Andrade, Olinda Charone, Zê Charone, Ivone Xavier, Cláudia Caldeirão, Maria dos Remédios e tantas outras. Encontramo-nos cercadas por artistas que se tornaram grandes referências e marcaram a vida de inúmeras pessoas. Tornamo-nos professoras, porque crescemos envolvidas pelos exemplos de tantas mulheres que nos antecederam. Até pode parecer que, em nosso círculo artístico-acadêmico, a produção de mulheres está bem; diríamos que sim,

Atos de escritura 4

destacamos, no entanto, que as citadas aqui, tiveram oportunidades para aprofundar sua formação artístico-acadêmica e desenvolver trabalhos altamente significativos.

Porém, fora dos limites da Escola de Teatro e Dança-ETUFPA, as mulheres não são maioria. Existem menos professoras no ensino superior do que professores, considerando outras áreas. Existem menos escritoras do que escritores. Talvez, quantitativamente, essa realidade esteja mudando, mas nos referimos ao espaço de reconhecimento que ocupamos, ao impacto que nossos trabalhos provocam no mundo. *Quem nos lê? Quem encena nossas dramaturgias? Quem nos provoca a dialogar sobre tantas restrições ainda vigentes, para nós, mulheres?*

Em 2018, acompanhamos um debate no SESC-PA, sobre o papel da mulher no cenário artístico amazônida. 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 nossa fala, discorrendo sobre nós e *por* nós, quando tudo que queríamos era ter o direito de, por alguns minutos, dividir nossas próprias histórias. Assim, eles agem naturalmente, como se estivessem nos homenageando, poucos nos ouvem.

Não basta sermos maioria quantitativa. Precisamos que nossas vozes sejam verdadeiramente ouvidas, que as nossas pautas sejam tratadas com seriedade. Essa é a maior motivação da pesquisa que realizamos atualmente, voltada para o universo das dramaturgias escritas por mulheres em Belém do Pará. Pretendemos expandir o alcance para outros espaços da Amazônia, no futuro.

Assim que ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes, minha orientadora, professora Bene Martins, propôs a parceria para organizarmos a primeira Coletânea de Jovens Dramaturgos Amazônidas⁴⁷, de Belém do Pará. E, para comprovar a capacidade das escritoras, recebemos peças de oito mulheres, e oito homens. Ou seja, na dramaturgia contemporânea, as dramaturgas estão superativas. Quanto às dramaturgas veteranas, a pesquisa proposta para o mestrado em artes, está em curso e, logo, teremos mais conhecimento sobre.

⁴⁷ Coletânea Jovens Dramaturgos Amazônidas. Bene Martins & Bárbara Gibson (org.). Belém: PPGARTES, 2020. (ISBN 978-85-63189-68-4).

Atos de escritura 4

Consideramos vital reunir a obra de mulheres, porque estamos cansadas de abrir coletâneas de dramaturgias e só encontrar um nome feminino, no meio de trinta nomes masculinos⁴⁸. Será que escrevemos menos? Se a resposta for sim... *Por quê?* O que nos levou a isso? A razão obviamente não é a de 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 afixado pelas normas patriarcais.

Num passado não tão distante, quando as mulheres não eram aceitas em ambientes formais de estudo, algumas poucas receberam educação semelhante à de seus irmãos e, com muito labor, tornaram-se filósofas, artistas, escritoras. Contudo, precisaram excluir sentimentos e aprender a pensar como homem, para receber o mínimo de validação, por parte dos grandes intelectuais de sua época; as que se recusaram a essa norma cruel, foram forçadas a viver à margem da sociedade. A impossibilidade de casamento e a designação de estudiosas como desviantes eram estratégias utilizadas para desencorajar a produção intelectual feminina.

Quantas obras literárias escritas por mulheres foram enterradas pelos historiadores, no decorrer do tempo? Incontáveis. Mas existe um esforço – recente – para ressuscitá-las. Um número cada vez maior de pesquisadoras feministas debruça-se sobre os trabalhos de escritoras dos séculos XVIII, revelando uma linguagem feminina repleta de temas, metáforas e símbolos que subvertem a tradição masculina. As histórias protagonizadas por deusas, bruxas, heroínas, rainhas, abadessas e outras personagens, são provas de que a criatividade feminina sempre existiu; o que faltava era interesse pelas habilidades femininas. Ainda assim:

As vozes literárias de mulheres, marginalizadas e banalizadas com sucesso pelo establishment masculino dominante, sobreviveram. As vozes de mulheres anônimas estavam presentes como uma tendência na tradição oral, música folclórica e nas cantigas de roda, nos contos de bruxas poderosas e fadas boas. Costurando, bordando e fazendo colchas de retalhos, a criatividade artística das mulheres expressou uma visão alternativa. Em cartas, diários, orações e canções, a força criadora os símbolos da criatividade das mulheres pulsou e persistiu (LERNER, 2019, p. 276).

⁴⁸ Coletânea Teatro do Pará. V. 1 (Coleção Teatro do Norte brasileiro), organizada por Bene Martins e Zeffa Magalhães. Manaus: Reggo Edições, 2015, é composta por oito peças, somente uma de autoria feminina: Marília Menezes. (Acervo do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo dramaturgico. Coordenação, Bene Martins).

Atos de escritura 4

A criatividade das mulheres sempre pulsou e persistiu, mas, para escrever ficção, precisavam de um aposento livre de interrupções e de tempo livre. Necessitavam ter dinheiro e um lugar próprio; careciam de *Um Teto Todo Seu*. Em seu ensaio mais famoso, baseado em palestras que ministrou na universidade de Cambridge, Virginia Woolf trata da importância de um espaço, literal e figurativo, para que escritoras pudessem desenvolver seus trabalhos e adentrar o mundo literário dominado, majoritariamente, pelos homens. Porém, recursos financeiros e alguma validação social foram ausentes para elas, até o século XX.

A primeira imagem descrita por Woolf (2014) é de uma narradora fictícia caminhando rápido, pelo gramado de uma universidade de prestígio, quando um homem, expressando horror e indignação, a intercepta. A princípio, ela não percebe que as gesticulações do bedel lhes eram dirigida, até que compreende: sua presença não era bem quista naquele gramado, tampouco naquela universidade. Ali, somente estudantes e professores podiam aproveitar o cenário agradável.

Algum tempo depois, a narradora, distraída pelos próprios pensamentos, caminha até a porta que leva à biblioteca. A recepção é pior do que a anterior. Um cavalheiro, agindo como um anjo guardião, imediatamente a dispensa. Damas só eram admitidas, naquele espaço, se acompanhadas por um estudante da universidade ou se portassem uma carta de apresentação, assinada por um homem. Seu lugar, obviamente, não era aquele. Chateada com o ocorrido, questiona: “por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de uma obra de arte?” (WOOLF, 2014, p. 41).

No ensaio, Woolf traz à tona diversos outros questionamentos significativos, até hoje. Por que centenas de livros escritos por homens, com temáticas femininas, são publicados todos os anos? Por que centenas desses autores não possuem qualquer qualificação a não ser o fato de *serem homens*? Segundo a autora, as mulheres desempenham, há séculos, o papel de espelhos com poderes mágicos, capazes de refletir as figuras masculinas com o dobro do seu tamanho real. Super-Homens, Napoleões e Mussolinis insistiram, enfaticamente, na inferioridade delas porque, caso contrário, não seriam capazes de crescer. Por isso, a instrução feminina é perigosa. Vale destacar quão inseguros esses vultos históricos o foram, recriminar as mulheres e as proibirem de

Atos de escritura 4

participar de suas vidas, fora do lar, era um modo de esconderem suas fragilidades, jamais assumidas, à época.

Se as mulheres começarem a falar verdades, fizerem julgamentos, criarem leis, escreverem livros, discursarem em banquetes... Como os homens vão se enxergar com o dobro do tamanho que realmente têm? Para manter o *status quo*, é mais seguro que elas mendiguem trabalhos ocasionais nos jornais, enderecem envelopes, lambam selos, leiam para senhoras idosas, façam flores artificiais e ensinem o á-bê-cê para crianças do jardim de infância. Essas eram as principais ocupações disponíveis para mulheres, até 1918, segundo Woolf. A dominação patriarcal era tão evidente, nos tempos da autora inglesa que, se um extraterrestre visitasse o planeta, bastaria abrir o jornal para notá-la, em todos os espaços. Ela nos afirma que as grandes decisões cabiam a eles, somente a eles:

Ninguém em seu juízo perfeito conseguiria ignorar a predominância do professor. Dele eram o poder e o dinheiro e a influência. Ele era o dono do jornal e seu editor e subeditor. Ele era o secretário de Relações Exteriores e o juiz. Ele era o jogador de críquete; ele era o dono dos cavalos de corrida e dos iates. Ele era o diretor da empresa que paga duzentos por cento aos seus acionistas. Ele deixou milhões para fundações de caridade e faculdades dirigidas por si mesmo. Ele suspendeu a atriz de cinema em pleno ar. Ele vai decidir se o cabelo encontrado no machado de cortar carne é humano; é ele quem vai inocentar ou condenar o assassino, e enforcá-lo ou colocá-lo em liberdade. Com exceção do nevoeiro, ele parece controlar tudo (WOOLF, 2014, p. 52).

A figura masculina controlava tudo, inclusive a literatura, as canções, os sonetos e as peças teatrais. Existem condições para o bom desenvolvimento do trabalho imaginativo, tais como experiências de vida, fora do ambiente doméstico, que sirvam de inspiração para escrita. Ocorre que a vida doméstica era a única realidade de muitas mulheres. Não é de se estranhar, portanto, que as ficções mais extraordinárias tenham sido, por séculos, atribuídas aos homens.

Há de se observar um fenômeno interessante: a mulher ficcional, escrita por homens, parece um ser da maior complexidade. Dentre as personagens femininas criadas por dramaturgos: Clitemnestra, Antígona, Cleópatra, Lady Macbeth, Fedra, Créssida, Rosalinda, Desdêmona, a duquesa de Malfi. Dentre as criadas por escritores de prosa: Millamant, Clarissa, Becky Sharp, Ana Karenina, Emma Bovary, Madame de Guermantes (WOOLF, 2014). Personagens heroicas, esplêndidas, atozes, de variadas camadas. Por vezes, mais grandiosas que os personagens masculinos. Talvez, assim as criassem para enfatizar o quanto as mulheres poderiam ser perigosas. Ou por admirá-las?

Fora do mundo ficcional, porém, as mulheres eram, e ainda o são, em parte, tratadas como fracas, desprezíveis, secundárias, insignificantes. Nos registros históricos,

Atos de escritura 4

poucas são consideradas dignas de menção. A narradora fictícia de Woolf (2014) olha para suas prateleiras e, ao se dar conta que nada de significativo é dito sobre elas, antes do século XVIII, questiona-se: as mulheres não escreviam poesia durante a era elisabetana? Como eram educadas? Alguém se dava ao trabalho de ensiná-las a escrever? Alguma poderia chegar ao nível de excelência de Shakespeare? – Não. *Não poderia*, compreende. Teria sido impossível para qualquer mulher alcançar o nível de Shakespeare, na época de Shakespeare. Woolf (2014), utilizando-se da voz de sua personagem, faz uma indagação brilhante: e se o dramaturgo mais famoso de todos os tempos tivesse tido uma irmã tão talentosa quanto ele, chamada, digamos, Judith? Vejamos.

Shakespeare frequentou a escola, onde aprendeu latim, gramática e elementos da lógica. Enquanto isso é de se supor que a extraordinária irmã ficava em casa, onde não tinha a oportunidade de aprender latim, gramática e elementos da lógica. Shakespeare era encorajado a ler todos os dias. Judith, por sua vez, discretamente apanhava um livro de vez em quando, mas logo era ordenada a não mexer em papéis, porque tinha guisados a cozer. Talvez ela conseguisse rabiscar algumas páginas às escondidas, mas, com medo de retaliações, logo as queimava.

Shakespeare saiu de sua pequena cidade e foi tentar a vida em Londres. Os pais devem tê-lo apoiado. Judith, porém, tornou-se noiva de algum filho de comerciante, ainda na adolescência. Como tinha uma grande inclinação para escrita, não queria casar-se e ficar presa na residência do marido, então, resolveu contar isso aos pais. Devem ter batido nela. Implorado para que não desgraçasse a reputação da família. Seu talento era motivo de vergonha. Sem enxergar alternativa, fugiu de madrugada e pegou a estrada para Londres.

Enquanto isso, Shakespeare, já apaixonado por teatro, começou sua carreira cuidando dos cavalos, na entrada do palco, e não demorou muito, para que se tornasse um ator de sucesso. Conheceu muitas pessoas, exercitou suas habilidades nas ruas e foi convidado para o palácio da rainha. Assim como seu irmão, Judith amava o teatro e implorou por um lugar no palco. Os homens riram da cara dela. Mulher nenhuma poderia ser atriz. Mulher nenhuma poderia escrever peças de teatro. Seus dons eram inúteis. Os cavalos, na entrada do palco, eram mais estimados que ela. Finalizando a triste história de Judith, Woolf escreve:

Atos de escritura 4

Ao que me parece, revendo a história da irmã de Shakespeare como eu a inventei, é que qualquer mulher que tenha nascido com um grande talento no século XVI certamente teria enlouquecido, atirado em si mesma ou terminado seus dias em um chalé nos arredores da vila, meio bruxa, meio feiticeira, temida e escarnecida. Não é preciso ter grandes habilidades em psicologia para afirmar que qualquer garota muito talentosa que tenha tentado usar seu dom para a poesia teria sido tão impedida e inibida por outras pessoas, tão torturada e feita em pedaços por seus próprios instintos contrários, que deve ter perdido a saúde e a sanidade, com certeza. Nenhuma garota poderia ter caminhado até Londres, ter ficado à porta do palco e ter imposto sua presença aos atores-diretores sem violentar-se a si mesma e sofrer uma angústia que pode ter sido irracional (WOOLF, 2014, p. 74).

Pode-se imaginar quão árdua a vida de uma mulher poeta ou dramaturga, nos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX deve ter sido. Ainda que não desistisse da carreira dos seus sonhos, seus escritos dificilmente seriam publicados, encenados, sequer lidos. Se uma de suas peças fizesse sucesso, a autoria, provavelmente, permaneceria anônima ou teria sido atribuída a algum nome masculino. Além disso, como aponta Woolf (2014), o mundo é notoriamente indiferente aos escritores – ele clama por médicos, advogados, engenheiros. Artistas dificilmente são vistos como essenciais.

Escritoras, contudo, passam por dificuldades muito maiores que a indiferença. A falta de um espaço próprio e silencioso para o trabalho criativo, os impedimentos financeiros e as obrigações domésticas, são apenas algumas. Mais que indiferente, o ambiente em que elas vivem é hostil. Segundo Woolf, “o mundo não dizia a ela, como dizia a eles: Escreva o que quiser, não faz diferença para mim. O mundo dizia, gargalhando: Escrever? O que há de bom na sua escrita?” (WOOLF, 2014, p. 78).

A notável britânica concluiu que, mesmo no seu tempo, as mulheres não eram encorajadas a serem artistas. Pelo contrário, as que demonstravam interesse em carreiras nas artes sofriam duras repreensões e, muitas vezes, suas próprias famílias as desprezavam. Porém, por motivos de importância prática, algumas escreviam. Caso seus maridos morressem, ou algum desastre fosse acometido em seus lares, podiam ganhar algum dinheiro, fazendo traduções ou escrevendo algum romance, que não figurariam nos livros de escola.

No século XIX, ocorreu um avanço em relação ao número de escritoras, sem dúvidas, mas Woolf (2014) novamente faz um questionamento relevante: por que as prateleiras dedicadas às obras femininas eram, com poucas exceções, preenchidas somente por romances? Em sua opinião, prosa e ficção são mais fáceis de escrever do que poesia e peças de teatro, porque requerem menos concentração. No início do século em que viveu, ainda era muito difícil que uma mulher fosse dona de um teto todo seu, então,

Atos de escritura 4

precisava escrever em salas e quartos barulhentos. Ainda era impossível, para muitas viajar, explorar o mundo, adquirir experiências que tornassem seus trabalhos mais ricos.

Além disso, todas as formas antigas de literatura, já estavam arraigadas por homens, quando as escritoras começaram a se estabelecer. Apenas o romance era “jovem” o suficiente para ser explorado por elas. Para Woolf (2014), a reconhecida romancista Emily Brontë limitou-se ao descrito gênero, mas poderia ter escrito belíssimas e poéticas peças de teatro. George Eliot, Jane Austen, Charlotte Brontë e tantas outras também tinham plena capacidade de estender seus impulsos criativos, mas não o fizeram. Se já era difícil receber créditos por seus romances, muito mais séria, caso decidissem aventurar-se pelos campos da dramaturgia.

Em pleno ano de 1928, enquanto escrevia *Um Teto Todo Seu*, a autora surpreendeu-se, ao abrir o jornal e ler que “as romancistas do sexo feminino deveriam aspirar à excelência pela admissão corajosa das limitações de seu sexo” (WOOLF, 2014, p. 109). Tal opinião representava, e ainda representa a visão de muitos. E se invertêssemos as coisas? O que seria da literatura, se os homens fossem retratados como seres limitados, fracos, desprezíveis? Woolf oferece uma hipótese:

Suponham, por exemplo, que os homens fossem retratados na literatura somente como os amantes das mulheres, e nunca fossem amigos de homens, ou soldados, pensadores, sonhadores; poucos personagens das peças de Shakespeare poderiam ser a eles atribuídos; como a literatura sofreria! Poderíamos ter quase todo o Otelo e um bom pedaço de Antônio, mas nada de César, nem Brutus, nem Hamlet, nem Lear, nem Jaques – a literatura seria incrivelmente depauperada, como de fato é depauperada além da conta pelas portas que foram fechadas nas caras das mulheres (WOOLF, 2014, p. 121).

Como seria diferente a literatura.

E o mundo também, caso houvesse mais reconhecimento das capacidades femininas. Não há como negar que, quando se trata de subjetividades, de empatia, de denúncias de maus tratos às mulheres, de injustiças, de desigualdades, elas são autoridade para dissertar, seja em que modalidade for, sobre a complexidade de seus cotidianos. Além de que, elas são capazes de extrapolar as experiências vivenciadas e transitarem pelo mundo da ficção, no sentido mais amplo. Não negamos, no entanto, tal capacidade aos raros homens que podem escrever de modo que, para alguns, parecem ter alma feminina, a exemplo do nosso cantor, compositor, escritor, Chico Buarque. O que lamentamos é que tais habilidades tenham sido negadas às mulheres. Embora, hoje, tenhamos vozes de mulheres, escritas, impressas, lidas, encenadas, ainda há longa trilha

Atos de escritura 4

a ser percorrida com mais presenças femininas. Exemplo de escritoras, agora reconhecidas: Conceição Evaristo, já mencionada, Hilda Hilst, Chimamanda Ngozi Adichie, Rebecca Solnit, Lilia Moritz Schwarcz, Angélica Freitas, Lygia Fagundes Telles, Nicole Krauss, Elizabeth Strout, Maria Valéria Rezende, Alice Munro, Elvira Vigna, Svetlana Aleksievitch, Djamila Ribeiro, Grada Kilomba, bell hooks e, felizmente, várias outras.

Antoine Compagnon, ao chamar a atenção para a materialidade do livro, ressalta que esse processo, por vezes, angustiante da escrita, à qual enxertamos, cortamos, suprimimos, grifamos, à semelhança de um corpo, para Compagnon, são procedimentos aos quais recorremos e os quais marcam um texto cicatrizado, isto é, um texto com inscrição de vozes múltiplas e pessoais.

Ao se referir ao livro como um objeto que se lê na sua materialidade. À feição de um corpo, recebe enxertos, cortes, supressões e grifos que serão igualmente inscritos em outros corpos. Conceber as aspas como cicatrizes, as epígrafes como medalhas sobre o peito do autor e a citação como cirurgia estética realizada no coração da escrita traduz uma leitura em que são realçadas as letras e sinais em alto relevo na superfície da página (COMPAGNON, 1999, p. 183-184).

Marguerite Duras, novamente, para nos acalmar ou despertar, pois segundo ela “Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário.” (DURAS, 1994, p. 47). E, ainda, Antoine Compagnon nos acalenta, ao afirmar que “Assim como se mastiga por muito tempo os alimentos para digeri-los mais facilmente, da mesma maneira o que lemos, longe de entrar totalmente cru em nosso espírito, não deve ser transmitido à memória e à imitação senão depois de ter sido mastigado e triturado”. (COMPAGNON, 1996, p. 14).

Eis o processo sinuoso a que estamos submetidas, para desenvolver e aprofundar nossas compreensões, sobre o que lemos e sobre o que vivemos. A pressa nos angustia, necessitamos de tempo para estabelecermos conexões epistemológicas e vivenciais. A partir dessa ruminação de ideias, adquirimos mais cuidado e competência para selecionar citações adequadas às nossas tessituras de escritas.

Epílogo

Apesar de *Um Teto Todo Seu* ser uma leitura condoída, por relatar tantas injustiças e limitações impostas às mulheres, Woolf finaliza com uma mensagem de esperança, que deve ser lida e relida por todas nós, que precisamos de encorajamento em nossas trajetórias profissionais, como aprendizes da boa escrita:

Atos de escritura 4

Como eu poderia continuar a encorajá-las a seguir em frente na vida? Minhas jovens, eu diria, prestem atenção porque a peroração começa aqui. Vocês são, em minha opinião, vergonhosamente ignorantes. Vocês nunca fizeram uma descoberta de qualquer importância. Vocês nunca abalaram um império ou lideraram um exército para a batalha. As peças de Shakespeare não falam de vocês, e vocês nunca apresentaram as bênçãos da civilização a um bando de bárbaros. Qual é a sua desculpa? É fácil dizer, ao apontar para as ruas, os quarteirões e as florestas do mundo fervilhante de habitantes negros, brancos e cor de café, todos ocupados e atarefados no trânsito, nas empresas e no sexo: nós tínhamos outro trabalho a fazer. Sem os nossos feitos, esses mares seriam inavegáveis e essas terras férteis, um deserto. Demos à luz, criamos, banhamos e ensinamos, talvez até a idade de seis ou sete anos, um bilhão e seiscentos e vinte e três milhões de seres humanos que, de acordo com as estatísticas, existem nesse momento, e isso, mesmo que tenhamos tido ajuda, leva tempo (WOOLF, 2014, p.157).

Alentadas e induzidas por Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Virginia Wolf, Marquerite Duras e tantas outras, sentimo-nos extremamente satisfeitas de estar pesquisando dramaturgias femininas na Academia. Consideramos importante reunir a obra de mulheres porque, ao ler trabalhos escritos por autoras, sentimo-nos fortalecidas e incitadas a escrever mais. Espelhamo-nos nelas. As queremos como referência. Nós, mulheres, precisamos ler outras mulheres também, não apenas por serem mulheres, mas por seus escritos, por suas vozes, por sua imaginação, por seus méritos.

Nossas palavras, vozes, angústias, medos, vitórias merecem escuta, atenção, espaço e reconhecimento. Precisamos nos inspirar umas nas outras, entender que, somente pela união, conquistamos o que já foi conquistado e podemos conquistar infinitamente mais. A irmã de Shakespeare, inventada por Woolf, foi enterrada, como real, pela história antes mesmo de nascer, mas o perfil de mulher inventado por Woolf concretizou-se em inúmeras Judiths, outrora silenciadas.

Judith está viva em nós que escrevemos e em você, que lê essas palavras.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio; EVARISTO, Conceição (org.). **Representações Performáticas Brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho de citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019, p.276.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

EPISTEMOLOGIA CÊNICA⁴⁹

Bárbara Gibson⁵⁰

CENA I

(Entram em cena Objeto, Objetivos e Problema. Posicionam-se no centro do palco em formato de triângulo. Em seguida, entra Pesquisadora, com uma expressão de pavor. Posiciona-se dentro do triângulo).

PESQUISADORA

Sejam bem-vindos, prezados.

OBJETO

Olha lá. Já começou.

PESQUISADORA

O quê?

OBJETIVOS

(Em tom de deboche). “Sejam bem-vindos, prezados”. Não precisa dessa formalidade toda, minha irmã. Mantenha o rigor acadêmico, mas não seja chata.

PROBLEMA

(Em tom de fofoca). Isso é resquício do curso de Direito que ela fez, com certeza.

PESQUISADORA

Vou começar de novo. EVOÉ, FILHOS DE DIONÍSIO! Melhorou?

OBJETIVOS

(Para Problemas). Achei um pouco forçado, mas pelo menos ela tá tentando.

PESQUISADORA

Por que vocês estão falando em terceira pessoa? Eu tô bem aqui!

OBJETO

Porque essa é a primeira lição, meu anjo! Viu como incomoda esse papo de terceira pessoa? Sua escrita pode ser feita em *primeira pessoa*.

PESQUISADORA

(Anotando). Escrever em primeira pessoa...

PROBLEMA

O que você sabe sobre o que está pesquisando?

⁴⁹ Trabalho escrito em forma de dramaturgia, entregue à disciplina *Atos de Escritura* para ilustrar aspectos da minha pesquisa do curso de Mestrado.

⁵⁰ Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Especialista em Teatro-Educação pela Faculdade Paulista de Artes. Técnica em Teatro pela Universidade Federal do Pará. Atriz, Dramaturga e Diretora Teatral. (babitgibson@gmail.com)

Atos de escritura 4

PESQUISADORA

(*Envergonhada*). Eu não sei muita coisa.

OBJETIVOS

Ótimo.

PESQUISADORA

Ótimo?

OBJETO

Sim, ótimo. Seu plano de ignorância precisa ser maior do que o seu plano de conhecimento. A cada resposta, novas perguntas devem surgir. Entendeu?

PESQUISADORA

Mais ou menos.

PROBLEMA

Maravilha.

PESQUISADORA

Maravilha?

PROBLEMA

Se você tivesse dito que entendeu tudo perfeitamente, teria ficado preocupado.

OBJETIVOS

Os que chegam aqui dizendo que “tudo sabem” vão para aquela sala ali (*aponta para uma porta onde está escrito “cientistas” e se benze*).

OBJETO

Agora nos conte, o que a professora Ivone disse para você hoje?

PESQUISADORA

Bem... Ela disse que posso estabelecer uma dramaturgia própria. Uma escrita autoral. Não preciso seguir uma linha pré-estabelecida de desenvolvimento.

(*Objeto, Objetivo e Problema se emocionam*).

OBJETO

(*Limpando as lágrimas*). Aquela mulher, gente. Que mulher *fenomenal*.

PROBLEMA

Todo semestre é a mesma coisa, ela nos destrói e reconstrói nesse espiral sem fim de conhecimento.

OBJETIVOS

A Bene também é um escândalo de mulher. Viva a parceria *Bevone!*

Atos de escritura 4

OBJETO E PROBLEMA

VIVA!

PESQUISADORA

Mas... alguns professores dizem que eu devo apostar numa escrita mais cartesiana.

(Objeto, Objetivo e Problema fazem uma expressão de horror).

OBJETIVOS

Vixe!

PROBLEMA

Não usa essa palavra, não.

OBJETO

Cada vez que alguém fala “cartesiana” aqui, morre uma fada.

PESQUISADORA

Desculpem-me.

(De repente, Objetivos e Problema saem de cena. Objeto aproxima-se da pesquisadora. As luzes diminuem. Começa a tocar uma música romântica. Objeto dança de forma sensual).

PESQUISADORA

(Confusa). O que tá acontecendo?

OBJETO

Não é óbvio? Eu tô te seduzindo!

PESQUISADORA

(Compreendendo). Preciso ser seduzida constantemente pelo objeto da minha pesquisa...?

OBJETO

Isso, garota! Ainda bem que você entendeu logo. Minhas costas estão me matando.

(Objeto para de dançar. Objetivos e Problema retornam).

PROBLEMA

Mas quem? Sobre o quê? Desde quando? Para onde?

OBJETO

Calma...

PROBLEMA

Me responde!

OBJETO

Eu tô pensando...

Atos de escritura 4

PROBLEMA

Pensando sobre o quê...?

OBJETO

... *Espera...*

(Problema puxa um mini teclado e começa a tocar uma musiquinha de espera, no estilo de telemarketing).

PROBLEMA

(Cantando). “No novo tempo, apesar dos perigos. Da força mais bruta, da noite que assusta, estamos na luta. Pra sobreviver, pra sobreviver, pra sobreviver...”.

OBJETO

(Para pesquisadora). Você poderia descrever o que está acontecendo aqui?

PESQUISADORA

O problema tá enchendo o seu saco?

OBJETO

Sim, mas enchendo meu saco com o quê?

PESQUISADORA

Com perguntas?

PROBLEMA

DING DING DING! É para isso que estou aqui. Para encher o objeto de perguntas, até ele me fornecer respostas contundentes.

PESQUISADORA

Certo. E o que seriam os objetivos?

(Todos olham em volta, procurando. Encontram Objetivos dormindo no chão).

PROBLEMA

Você precisa acordá-los.

PESQUISADORA

E como é que eu faço isso?

PROBLEMA

Ah, amor, isso é contigo. Eu tenho cara de *solução*, por acaso?

(Pesquisadora se aproxima de Objetivos).

PESQUISADORA

Acorda, por favor.

OBJETO

Atos de escritura 4

Pedir com educação não vai funcionar.

PESQUISADORA

(Desesperada). Então, preciso de ajuda!

(Objetivos acorda).

OBJETIVOS

Isso! Você precisa de ajuda! Para fornecer respostas (*aponta-se para si mesmo*) ao problema, sua pesquisa não pode ficar limitada ao subjetivo. Você precisa dialogar com outros sujeitos, mergulhar em outras vivências.

OBJETO

Bem, acredito que por hoje já deu.

(Objeto, Objetivos e Problema preparam-se para ir embora).

PESQUISADORA

Calma! Eu tenho tantas perguntas...

OBJETO

Ótimo. Continue assim.

PROBLEMA

Quanto mais perguntas, melhor.

PESQUISADORA

Mas... Eu nem entendi direito qual é o objeto...

(Objeto dá uma voltinha, mostrando sua beleza).

OBJETO

Vamos dizer que eu sou um verdadeiro *fenômeno*.

OBJETIVOS

Tchau. Boa sorte. Ou “merda”, como dizem no teatro.

PESQUISADORA

Não me deixem!

PROBLEMA

Não se preocupa. A gente estará sempre por perto.

OBJETIVOS

Não esquece de votar no Edmilson.

OBJETO

Paz!

Atos de escritura 4

(Pesquisadora fica sozinha em cena. Sua expressão é de cansaço profundo. De repente, surge uma figura estonteante, linda, vibrante. Pesquisadora fica encantada).

PESQUISADORA

Você é a minha fada madrinha?

FIGURA

Quase isso. Sou sua Imagem-Força. Agora responda-me, querida: qual é o seu objeto?

(Pesquisadora, muito inspirada pela Imagem-Força que lhe apareceu, fica mais confiante para responder).

PESQUISADORA

As dramaturgias escritas por mulheres em Belém do Pará.

IMAGEM-FORÇA

E o seu problema?

PESQUISADORA

Quem são as mulheres que escrevem dramaturgias em Belém do Pará e por que suas obras são pouco divulgadas, pouco estudadas na academia?

IMAGEM-FORÇA

E os seus objetivos?

PESQUISADORA

Identificar essas dramaturgas; analisar trechos dos seus trabalhos; compreender os fatores históricos que favoreceram sua invisibilidade e como o sistema patriarcal contribuiu para seu silenciamento.

IMAGEM-FORÇA

Gostei, mas tá faltando uma parte importante aí. Quem é você?

PESQUISADORA

Eu sou a Bárbara. Artista amazônida. Atriz. Dramaturga.

IMAGEM-FORÇA

Isso. Não esquece da Bárbara na pesquisa.

(Pesquisadora e Imagem-Força sorriem. De repente, um monstro surge atrás delas).

PESQUISADORA

O que é isso???

IMAGEM-FORÇA

É A CAPES!!! CORRE, MANA!!!

Atos de escritura 4

CENA II

(2020 quilômetros depois, a Pesquisadora e a Imagem-Força conseguem despistar, momentaneamente, o monstro CAPES. Entram numa sala escura. Três figuras mascaradas as observam).

FIGURA DE GRAVATA

Cansadas?

PESQUISADORA

(Bastante ofegante). Um pouquinho.

FIGURA DE PALETÓ

Quem manda não fazer exercício físico.

PESQUISADORA

Mas com a pandemia...

FIGURA DE CAMISA DO BRASIL

Mimimi. Se quisesse, estaria na academia.

PESQUISADORA

(Confusa). Eu tô na Academia.

FIGURA DE PALETÓ

Falando nisso, e a pesquisa? Escreveu alguma coisa?

PESQUISADORA

Um pouquinho.

FIGURA DE GRAVATA

Eu digo e repito: esses alunos de Federal só querem saber de fumar maconha.

PESQUISADORA

Que absurdo! Eu estudo muito!

FIGURA DE CAMISA DO BRASIL

MIMIMI!

FIGURA DE GRAVATA

Quem precisa estudar para fazer *arte*? Me poupa.

PESQUISADORA

(Irritada). Quem são vocês?

FIGURA DE PALETÓ

Tu não reconheces?

PESQUISADORA

Tenho meus palpites, mas ainda não tenho certeza.

FIGURA DE GRAVATA

Será que tu deverias estar aqui, então?

FIGURA DE CAMISA DO BRASIL

Eu disse que tinha gente mais preparada para ocupar essa vaga.

IMAGEM-FORÇA

(Irritada). Ei! Ela se esforçou para chegar aqui.

FIGURA DE PALETÓ

(Sarcástica). AAAHHH! A garotinha se esforçou muito, coitadinha...

FIGURA DE GRAVATA

Em troca do quê? Nem bolsa tu ganhas!

FIGURA DE CAMISA DO BRASIL

E a tua OAB? Tu vives dizendo que é muito difícil ser artista pesquisadora, nesse governo fascista.

PESQUISADORA

Eu não nasci para ser somente uma advogada.

FIGURA DE PALETÓ

Nasceu para ser artista, pesquisadora e professora? Deus me livre desse carma. Deves ter sido o CÃO na tua vida passada.

IMAGEM-FORÇA

Não escuta nada disso, Bárbara. É só provocação.

(PESQUISADORA compreende algo).

PESQUISADORA

Provocação... Ei, tirem essas máscaras!

FIGURA DE GRAVATA

Atos de escritura 4

Por quê?

PESQUISADORA

Porque eu quero.

FIGURA DE GRAVATA

E desde quando o que tu queres importa aqui?

PESQUISADORA

Importa sim, bonitão, porque quem tá escrevendo essa história **sou eu**.

(As três figuras não conseguem contra-argumentar. Tiram as máscaras. Parecem empresários).

PESQUISADORA

(Para Imagem-Força). Cruz credo. Eguchi, Paulo Guedes e Bolsonaro?

IMAGEM-FORÇA

(Cochichando). Não. São os teus antigos verbos de ação.

PESQUISADORA

(Espantada). Analisar, questionar, expor!

ANALISAR

Demorou, hein?

QUESTIONAR

Essa imagem-força tá aí do teu lado pra quê? Não serve para nada.

EXPOR

Quer mesmo continuar nessa vida? Eu já te disse que arte não é profissão, arte é *hobby*.

QUESTIONAR

Por que não fazes um concurso público?

PESQUISADORA

(Para Imagem-Força). Não gosto deles.

IMAGEM-FORÇA

Então muda. Acaba com essa tortura.

PESQUISADORA

Como?

Atos de escritura 4

IMAGEM-FORÇA

Como tu quiseres.

(Pesquisadora pega um balde d'água. Joga nos três verbos. Eles começam a derreter).

QUESTIONAR

Que absurdo é esse? Essa gravata é importada!

ANALISAR

Não vais te livrar da gente tão fácil assim! Eu vou entrar com recurso!

EXPOR

E eu vou te expor nas redes sociais!

(Os três fazem um coro de "CANCELADA! CANCELADA!" até derretem por completo).

PESQUISADORA

(Satisfeita). Sempre quis fazer isso.

IMAGEM-FORÇA

Se inspirou em *O Mágico de Oz*?

PESQUISADORA

Total. Foi minha primeira peça.

IMAGEM-FORÇA

Eu lembro. Bora sair dessa sala escura?

PESQUISADORA

Sim, por favor.

(Caminham em silêncio. Chegam num parque de diversões. Três figuras coloridas estão numa roda-gigante).

FIGURA VERMELHA

Bárbara! Sobe aqui!

PESQUISADORA

Como?

FIGURA AMARELA

Voando!

Atos de escritura 4

PESQUISADORA

Eu não sei voar.

FIGURA AZUL

Tu tá escrevendo essa história, mana. Se quiser voar, quem vai te impedir?

*(Pesquisadora olha ao redor e vê uma criança brincando com asas de papelão. Reconhece que a criança é ela mesma, quando começou a fazer teatro. Pensa nas histórias que lia na infância, em fadas que emprestam poderes mágicos e decide que **ainda consegue voar**. Fecha os olhos. Bate os calcanhares três vezes. Sente o ar ficando leve. Quando abre os olhos novamente, está sentada perto das figuras, subindo e descendo na roda-gigante).*

FIGURA AZUL

Foi difícil?

PESQUISADORA

Sempre é difícil. Mas é fácil também.

FIGURA AMARELA

Gostei. Já tá falando de jeito mais poético.

PESQUISADORA

Né, mana? Mas me conta, por que tô aqui?

FIGURA VERMELHA

Tu recorreste ao espaço interno, que representa tua infância, para retomar a coragem de ser verdadeiramente criativa e abandonar as amarras acadêmicas. Assim, só meu palpite.

PESQUISADORA

Arrasou. É isso mesmo. *(Olha ao redor, empolgada)*. Então eu tô na Disney?

FIGURA AZUL

Com o atual orçamento, só deu para chegar no ITA.

IMAGEM-FORÇA

Foca no objetivo da cena, querida.

PESQUISADORA

Ah, sim. Preciso descobrir quem são meus novos verbos de ação. Como faço isso?

IMAGEM-FORÇA

Eles estão bem na tua frente. Qual é o título da tua dissertação?

Atos de escritura 4

PESQUISADORA

As dramaturgias escritas por mulheres em Belém do Pará.

IMAGEM-FORÇA

Pronto.

PESQUISADORA

Mas nem tem verbo no meu título.

IMAGEM-FORÇA

Qual é a lição dessa cena?

PESQUISADORA

Eu posso criar o que quiser, né? Então lá vai. Dramaturgizar,

(Figura Vermelha transforma-se em “Dramaturgizar”).

DRAMATURGIZAR

Adorei meu nome. O que eu represento?

PESQUISADORA

Representa a minha forma de enxergar o mundo. Eu vejo os acontecimentos mundanos em formato de cenas. Eu tropeço na rua e, imediatamente, penso “isso seria uma cena engraçada”. Eu vejo um filme e penso “essa história ficaria linda no palco”. A dramaturgia é uma espécie de lente multicolorida, que me permite ver teatro em todos os espaços que ocupo. Dramaturgizar é o ato de transformar a vida nossa de cada dia em infinitas dramaturgias. É um modo de eternizar minhas memórias no papel.

DRAMATURGIZAR

(Sorrindo). Gostei.

PESQUISADORA

Melhor que *analisar* e *questionar*, né?

IMAGEM-FORÇA

Meu bem, *qualquer coisa* é melhor que *analisar* e *questionar*. E os outros verbos?

PESQUISADORA

Potencializar e Emancipar.

(Figura Amarela e Figura Azul transformam-se em “Potencializar” e “Emancipar”).

POTENCIALIZAR

Atos de escritura 4

Chique. Eu vou potencializar o quê?

PESQUISADORA

O alcance das vozes femininas presentes nas dramaturgias escritas por mulheres em Belém do Pará. Existem tantas vozes que disseminam mensagens importantes, mas são pouco ouvidas. A maioria é desconhecida. Com esta pesquisa, espero potencializar trabalhos de artistas amazônidas, que merecem o reconhecimento da Academia e da sociedade. Quem sabe, até estimular outras pesquisas sobre o tema.

EMANCIPAR?

E eu? Quem pretendo emancipar?

PESQUISADORA

A classe feminina. Sei que apenas uma pesquisa não é capaz de transformar a estrutura patriarcal que nos oprime, mas cada vez que uma mulher se movimenta, as outras se movimentam juntamente. Cada vez que uma mulher potencializa o nome de outras mulheres, ficamos mais próximas da nossa emancipação. Cada vez que uma mulher ocupa lugar num espaço de poder, como a Academia, a classe feminina inteira ocupa também. Estudar o trabalho de dramaturgas amazônidas é mais que uma atividade intelectual: é um ato político. Todas fazemos parte do movimento de emancipação das mulheres e, ao acreditar que nossa liberdade é possível, emancipo a minha própria voz.

IMAGEM-FORÇA

(Sorrindo). E qual o motivo da escolha desses verbos?

(Pesquisadora, ainda na roda-gigante, olha lá pra baixo. Observa o seu eu - criança brincando de criar histórias num palco).

PESQUISADORA

O motivo é ela.

Fim (do começo).

COMO ELABORAR PARA SI E PARA O OUTRO UMA ESCRITA ARTÍSTICO-ACADEMICA II: DESARMAREAR DE UMA ESCRITURA OCUPANTE

Juanilson Alves Silva⁵¹
Maria dos Remédios de Brito⁵²

A ALMA, O ESPÍRITO E A FEITURA DA ESCRITA.

Substituir a palavra por imagens, o pensamento pela dobra e criar campos para criação de outros possíveis à imaginação.

Escrever, e escrever em um idioma próprio,
as visagens de uma pesquisa-invenção.

Fecundar de poesia

(a rachadura dos tempos)

o universo engendrado dos eternos saberes

e furar por dentro suas inflamadas e delicadas bolhas.

Afinal: O que pesa mais, 1 kg de madeira ou 1 kg de folhas?

Juanilson A. Silva (Juan A. Silva)

⁵¹ Artista-professor-pesquisador em Artes/Dança, mestre e doutorando em Artes pelo Programa de pós-graduação em Artes da UFPA. Graduado em pedagogia pelas Faculdades Integradas Ipiranga. Técnico em dança (Intérprete-criador) pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. (juanielsonsilva@gmail.com)

⁵² Professora do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Faculdade de Filosofia, Universidade Federal do Pará; também atua no programa de pós-graduação em artes da mesma Instituição, linha de pesquisa: Interfaces epistêmicas em artes. (mrb@ufpa.br).

Entre a madeira e as folhas, a medida humana sobre a palavra. Entre as folhas e a carne, a



Figura 1 – Desenho "desarmarear II". Fonte: Cleyton Telles. Desenho para tatuagem inspirado na noção de desarmareação.

objetividade de um problema sem verniz instaurada pela madeira. Entre a madeira e a carne, a poesia florescente de um corpo-escrita em desarmareação provocada pelas folhas.

São duas visagens, a madeira (um espírito) e as folhas (uma alma), a brincar com o corpo da escrita, mas não separados, como outrora intentaram definir, e sim embrincados, crescentes e florescentes, em movimento de transformação mútua.

Se por um lado, a madeira aspecto acadêmico e espírito da pesquisa, fruto de uma consciência criadora, dá forma a contextualização e a problematização de uma pesquisa e produz sentindo epistemológico às questões postas pelo processo criativo, haja vista que, a ela, enquanto visagem-espírito, é designada a tarefa de produzir sistemas e organizar as múltiplas experiências a fim de compreender os universos (BACHELARD, 1958 apud ALVAREZ

FERREIRA, 2013) que circunscrevem a pesquisa-criação. Que em processo de decomposição de si se mistura com a carne do corpo, assumindo uma forma não mais tão formal como projetada para um dia ser, nos faz lembrar da **objetividade** que o caminho de uma pesquisa artístico-acadêmica busca sustentar.

Por outro lado, as folhas, aspecto artístico e visagem-alma da pesquisa, de função performativa, produz fissuras na racionalidade e permite sua abertura, para instalar nos corpos – de quem escreve, de quem lê e da própria escrita – percepções e afetações acerca daquilo que se trama na pesquisa-criação, uma vez que, nela os sonhos ganham forma e uma pluralidade de imagens acontece (Bachelard, 1958 apud Alvarez Ferreira, 2013). As folhas, sem pressa e silenciosamente florescem entre a madeira e a carne, tornam-se sinal de vida, **pulsão relacional e sensível** do processo de escritura que, em seus atos de florescimento, cria outras formas, dessa vez mais abstratas e pessoais.

Atos de escritura 4

O que se entende como *escritura* aqui é todo processo relacional entre os agentes constituintes de um processo criativo-investigativo, que se materializa em formas e conteúdo verbais e não verbais, bem como entre os procedimentos descobertos ou inventados por estes. Trata-se, como diria Rabelo (2015), de um corpo coletivo, constantemente, em flutuação dinâmica que determina sua potência representativa/comunicativa, pela complexidade performativa de suas relações. Escrever “artísticadematicamente” poderia ser, então, compreendido como um processo relacional, dinâmico e político, que desabrolha territórios poéticos, epistemológicos e políticos capazes de problematizar, sensibilizar, enredar corpos e criar mundos possíveis.

A madeira e as folhas, alma e espírito, deixam rastros no corpo-pesquisador, carne humana, que as fez florescerem, e no corpo-escrita, recorte do caos criativo-investigativo, assim como em outros corpos envolvidos na tessitura da escritura, em processo de desarmareação. Por isso, a diferença, acredito eu, bem como a possibilidade de encontro, entre a madeira e as folhas, alma e espírito em uma escrita acadêmica em artes, reside em suas funções e modos de expressão mediados pelo movimento humano, pela carne escritora.

Para tal, é preciso dobrar, ao longo do processo criativo-investigativo, a escrita como modo de recriação de experiências vividas e, por conseguinte, ampliá-la como possibilidade de abertura para outras experiências possíveis também aos leitores. Uma dilatação do sensível, por meio de um envolvimento dos/entre os corpos (Rabelo, 2015), a ponto de compreendermos que corpo-escritor, corpo-escrita, corpo-contexto, corpo-poética, corpo-política, corpo-epistemologia, corpo-leitor e corpo-leitura são sujeitos de uma mesma operação, de um mesmo corpo: o corpo-escritura.

Por isso, partindo dessas premissas, este trabalho tem como objetivo materializar os “verbos de ação”, que se transformaram em movimentos criadores (SALLES, 2013), de minha pesquisa de doutoramento pelo Programa de Pós-graduação em Artes, UFPA sob orientação de Maria do Remédios de Brito, coautora destes escritos.

A dinâmica dos verbos de ação, foco principal destes escritos, compõe-se enquanto estratégia de articulação e aproximação entre fenômeno pesquisado, pesquisador e escrita da pesquisa, produzindo verbos que podem ser compreendidos como potências criativas e palavras-chaves indutoras do processo de execução, bem como de escrita, de uma pesquisa artístico-acadêmica, capazes de produzir diálogos entre vida-arte-pesquisa, bem como de potencializar uma democratização da linguagem acadêmica.

Atos de escritura 4

Esta materialização dos verbos de ação, de minha pesquisa, torna possível perceber e dialogar sobre as funções e os modos de expressão e criação de uma linguagem própria, para uma escrita artístico-acadêmica e por isso, também, para esta escrita, parto da indagação-problema: “Como elaborar para si e para o outro uma escrita artístico-acadêmica?”.

Tal indagação foi feita também durante minha pesquisa de mestrado e resultou na produção de um artigo escrito em parceria com minha orientadora daquele processo acadêmico Ana Flávia Mendes, intitulado *Como elaborar para si e para o outro uma escrita artístico-acadêmica I: Perspectivas sobre uma escrita coreocartografica e coreoepistemológica*⁵³, no qual tramo reflexões sobre a invenção de um modo de escrita para meu trabalho de conclusão de curso, isto é, um memorial de pesquisa, a partir de seu plano de composição e seus verbos de ação.

Desta vez, como mencionado, escrevo para refletir sobre a escrita de minha tese, a qual seu plano de composição de escrita ainda não foi materializado, mas seus verbos de ação já se encontram em movimento formante, principalmente, porque caminhei pelo componente curricular atos de escritura, ministrado pelas professoras Dras. Ivone Xavier e Bene Martins, na qual entre os objetivos da disciplina, encontrava-se a elaboração de modos de operação da escrita de nossas pesquisas.

Além da dinâmica dos verbos de ação, e outras realizadas no componente curricular Atos de escritura, das aulas frequentadas, das partilhas com meus companheiros de turma, com as professoras, e com minha orientadora, bem como o próprio ato de escrever a tese-criação, dialogo com autores e autoras que me causam uma ampliação sobre o entendimento acerca da escrita artístico-acadêmica, em especial Antonio Flávio Alves Rabelo (2015) e Gaston Bachelard (1958 apud Alvarez Ferreira, 2013). Teóricos do assunto em questão e com autores e autoras que refletem sobre os temas relacionados às especificidades de cada verbo-ação, que foram transformados em movimentos criadores da pesquisa, tais como Marcelo Reis (2017), Luizan Pinheiro (2016), Cecilia Salles (2013), Isabel A. Marques (2018) e Jussara Miller (2012), que possibilitam fluidificar a ***Desarmareação coreográfica***, noção autoral em construção na

⁵³ SILVA e MENDES, Juanielson Alves; Ana Flávia. Como elaborar para si e para o outro uma escrita artístico-acadêmica I: Perspectivas sobre uma escrita coreocartografica e coreoepistemológica. In *Variações em Apropria: Ocupação, Filosofia, Arte*. Keyme Gomes Lourenço, Ezequias Cardoso de Cunha Junior (Organizadores) Uberlândia – MG: Pró-reitoria de extensão e Cultura, Pró-reitoria de Assistência Estudantil, Diretoria de Cultura da Universidade Federal de Uberlândia, 2021. p. 102 disponível em https://issuu.com/mostraemcurtas/docs/revista_online-issue

pesquisa, como um procedimento para pesquisa e criação em dança, assim como, a dança enquanto área de conhecimento, linguagem, processo de vida e fazer político, e materializar linhas de força entre esta **Desarmareação coreográfica** e sua função social artista dos direitos humanos, mais, especificamente, do direito à existência da comunidade LGBTQIA.

Desarmareação coreográfica (desarmarear e coreografar): movimentos criadores de uma de uma pesquisa-criação em dança

*Então eu me assumi,
tirei as roupas do armário,
arrumei as malas e fui embora.*

FEITO HOMEM. (Videodança)

<https://www.youtube.com/watch?v=BQMgxSqH61k&t=9s>



Me revelavam um fugitivo sempre que, na teatralidade do cotidiano, eu “escorregava no quiabo”⁵⁴ e automaticamente, uma punição de meu corpo, por não convergir com a idealização de uma expressão de gênero, sempre alinhado a cisheteronormatividade, isto é, por não ter comportamentos másculos e viris, acontecia. Uma dinâmica de policiamento de meus comportamentos.

Me revelavam fugitivo, antes mesmo que eu percebesse qualquer esquiúcio de desejo afetivo-sexual. Quando, na infância, me proibiam de brincar com bonecas, de me sentar com as pernas cruzadas, de deixar o cabelo crescer, de escrever uma letra bonita, de possuir objetos rosa, de chorar quando sentia dor, de ter um caderno com adesivos da Barbie e as doze princesas bailarinas e de dançar ballet, mesmo que não fosse ballet, a dança que eu gostaria de praticar na época, isto porque “estavam cuidando de mim para que o pior não acontece no futuro”.

E esse processo de “revelação” de uma possível sexualidade não normativa, que se dava por minhas “baitolagens”, perdurou da infância à vida adulta, e até hoje me persegue:

⁵⁴ “escorregar no quiabo” é uma expressão nortista para “momentos de deslizos” em que o homossexual deixar evidente sua sexualidade, por meio de suas performatividade de gênero.

Atos de escritura 4

quando “me aconselham” a me vestir de forma mais adequada, a andar sem rebolar, a falar mais grosso, para ser levado a sério, durante minhas aulas, a procurar uma igreja para que deus resolva o “meu problema”, a arranjar uma namorada, a dançar de forma mais masculina, porque “meu corpo pode destoar do restante do elenco do grupo”. Quase todo dia, até hoje, alguém me releva fugitivo, porém, nem todo dia eu me desarmareio enquanto um.

Não desarmareio todo dia, porque desarmarear é um outro processo. Diferente de ser revelado, antes de ser um jogo do outro comigo, desarmarear é um jogo entre mim e os meus medos internalizados. Antes de ser um ato de policiamento do outro, é um ato meu de rebeldia e coragem, porque reconhece e intensifica os riscos que eu já corria, antes de qualquer anúncio público sobre minha sexualidade ou gênero, não convergente ao padrão, e põe em evidência, para mim, e para quem, mais quiser saber, aspectos que não são socialmente desejáveis. **Desarmarear nada tem a ver com ser tirado do armário.**

Desarmarear é, por assim dizer, tornar-se indesejável e clandestino, em uma viagem que não admite passageiros sem passaporte, mesmo que a culpa de não ter tal passaporte em mãos não seja, necessariamente sua, mas da própria agência de viagens. Desarmarear é caminhar pelas partes internas e mais baixas de um navio e, ali, aprender a criar estratégias de sobrevivência para emergir no convés e chegar à proa da embarcação reivindicando os espaços de visibilidade que aos corpos como os seus antes foram negados. Desarmarear é um enfrentamento ao estado das coisas. Uma fricção entre o cansaço de viver enclausurado e o desejo de se autoafirmar um novo. Uma ecdise constante das fronteiras. **Uma pedagogia da mudança, das andanças e da criação de si.**

Desarmarear é assumir-se um corpo e, ao mesmo tempo, constantemente, se reinventar enquanto outro corpo. É, portanto, **fazer uma política de corpo em transformação**, e dançar a dança da maré da vida, a dança que constrói e destrói o que estiver na beira. Desarmarear, como proposto aqui, desta forma, não se trata de forçar uma saída ou de estabelecer princípios para um corpo dançante, em processo de descoberta de si, mas sim, de propor lugares de reflexão e experimentação de possibilidades relacionais a um corpo em movimento, durante pesquisas de movimento, pesquisas em dança, pesquisas em vida.

Logo, não se trata de compreender a ideia de desarmarear como uma ação de retirada do que já habita no interior de um corpo, mas de produzir movimentos de criação

Atos de escritura 4

deste. E, na medida em que isto acontece, produzir também estranhamentos no próprio corpo e na própria pesquisa, pois o deslocamento de tal ideia, enquanto fenômeno peculiar das experiências dos corpos LGBTQIA+ - assumir-se e sair de casa -, para torná-la um procedimento para pesquisa e criação em dança, está muito mais ligado ao que eu acredito ser hoje tal experiência em minha vida: **uma ruptura, um ato de bravura e uma criação de si.**

Desta forma, desarmareação é a criação de caminhos próprios para a pesquisa em dança e, ao mesmo tempo, uma criação de si, enquanto se pesquisa e cria dança. Isto é, a Desarmareação coreográfica é uma invenção de técnicas e meios de pesquisa, que se apresentem como profanações das hegemonias do fazer pesquisa, da lógica binária do saber e da objetificação da experiência criativa, nas pesquisas na área da Dança, bem como um modo de entender os processos de mudança, na vida de pessoas LGBTQIA+, no e pelo corpo que dança, e tem como finalidade problematizar contextos, criar danças e inventar modos de existência, uma vez que:

A pesquisa em arte reivindica e assume novas condições *epistemopoéticas*. Do presente. Formulações novas e bases moves trazidas dos experimentalismos do século XX [...] A pesquisa em arte produz um diferencial anarcometodológico que altera os modos de apreensão e criação de conhecimento. Uma marcação que se sustenta pelos fazeres da arte, a plasmação da pesquisa (PINHEIRO, 2016, p. 108-110).

E, posto que em uma pesquisa em dança alinhada à agenda LGBTQIA+, tal qual esta pesquisa, o **ocupante-criador** mergulha em si e, de dentro devora-se, não como um exercício egóico, do *eu*, mas como um dilaceramento do corpo que, em encontro consigo, encontra outros corpos – agenciamento do mundo, a partir de uma imersão em si –, a desarmareação coreográfica é também um movimento criador de si.

Ocupante-criador foi a maneira que encontrei de me referir à artistas LGBTQIA+, inclusive a mim mesmo, que com suas criações e intervenções artísticas no meio social ocupam espaços e inventam outros modos de existências para si e para outros no mundo. Acredito ser esta uma forma de simbolizar os processos de ocupação e reocupação, tanto do próprio corpo que dança, quando dos lugares onde se dança. Espaços estes que, habitualmente, são negados aos corpos dissidentes de gênero, sexualidade e outras intersionalidades relacionadas a raça, classe e território,

Um processo formante que se faz por meio da percepção do conhecimento, como atitude de construção, transformação, deslocamento, risco e exposição de si, isto é, na condição de produção de trânsitos.

Atos de escritura 4

Por isso, é preciso lembrar que um projeto epistemopoético, posto no campo da singularidade do **ocupante-criador**, é um emaranhado de comandos éticos, estéticos e epistêmicos tramados em aspectos sociais e históricas de uma época e de um território, haja vista que:

O percurso criador ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento maior de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele também, um processo de autoconhecimento. [...] o artista se conhece diante do espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto é, assim, rasurar a si mesmo (SALLES, 2013, p. 134).

Uma pesquisa em Dança, criada e aliada aos processos de dobra de um **corpo ocupante-criador**, promove, em seus modos de *fazer* e *pensar* movimento, corpo e subjetividade, um mergulho em si, capaz de criar um trajeto de encontros que oportuniza transformações singulares, no modo de ver e viver a vida.

Em meus escritos tenho preferido o uso dos termos *fazer* e *pensar* ao invés de praticar e teorizar, pois estes dois termos, tomados de significações mais próximas para os artistas da dança, carregam potências singulares que talvez permitem a superação da pragmática, dicotômica e sistemática relação entre teoria e prática em dança.

De tal forma, o **ocupante-criador**, em seus modos de *fazer* e *pensar* dança, toma como norte um íntimo processo de singularidade no ato de criação, se reinventar subjetivamente e desconstituir-se daquilo que, constantemente, lhe é símil, por meio do estranhamento de si e daquilo que outrora lhe foi familiar, partindo da ideia de que:

Um corpo livre para se manifestar torna-se expressão política, exercício de liberdade individual e coletiva. Mesmo num solo de dança, encontra-se ali a representação de uma coletividade, um acontecimento em que o corpo é atravessado por sensações, sentimentos, pensamentos e imagens que são coletivas (REIS, 2017, p. 118).

Desta maneira, leva-se em consideração que o corpo, em tal prática, mobiliza formas de pensamento que se transpõem pelos gestos. Torna-se um corpo que articula símbolos, (re)cria memórias e nutre estratégias para o desenvolvimento da autonomia do pensamento e do senso crítico, tanto diante dos próprios modos de *fazer* e *pensar* dança, quanto diante dos outros tipos de dinâmicas que se tramam, a partir das relações entre os corpos em seus convívios sociais. **Um corpo ocupante-criador, em desarmareação coreográfica, é agente político na transformação do mundo e de si.**

A Desarmareação coreográfica seria, desta forma, uma prática epistemopoético que se encontra em processo contínuo de inventabilidade, haja vista que o próprio **corpo ocupante-criador** se encontra nesta condição. Tal prática apresenta-se como uma

Atos de escritura 4

problematização-criadora e, por conseguinte, uma ação que provoca deslocamentos no seio das questões da pesquisa e do pesquisador.

Por isso, ao compreender que, a dança, pode ser compreendida como um reflexo de uma época e de um território compartilhado, pelo dançarino com a sociedade; um comportamento extracotidiano que envolve dançarino, público e demais agentes sociais que atravessam os processos dançantes e que ganha contornos, por meio da espetacularidade; um sistema de signos de representações que comunicam conjuntos de ideias e valores, a fim de constituir sentidos ao mundo, isto é, uma linguagem; e uma produção cultural na qual diversas lutas políticas encontram formas de manifestação (Andreoli, 2010), podendo torna-se esta, desta maneira, um espaço para expressão de sentimentos, pensamentos e convicções de um artista e, por conseguinte, de uma comunidade, bem como espaço de luta contra dispositivos de apagamento e intensificação da desigualdade social, tal qual a LGBTFobia.

A **Desarmareação coreográfica**, enquanto experiência de questionamentos sobre si e sobre os enlacs culturais que constroem nossas subjetividades – o que inclui a própria produção de conhecimento acadêmico e em artes –, pode tornar-se uma prática de educação crítica e mudanças nos/dos corpos. Corpos estes que, por sua vez, poderão operar transformações nas sociedades, pois, por meio desta desarmareação, o indivíduo, seja na figura do **ocupante-criador**, seja na figura do espectador, pode apropriar-se do mundo em torno de si, conhecer outros que se materializam em território e tempos distantes dos seus, problematizá-los e propor renovações.

Tal possibilidade, faz-me vislumbrar tecer a Desarmareação coreográfica, como uma experiência de vida-arte, experiência de si, a qual reúne um conjunto de dispositivos criativos, compreendido aqui como movimentos criadores, que nasceram a partir de verbos de ação, capazes de gerar um *trajeto de pesquisa e formas de profanação* do dispositivo de vigilância do gênero e da sexualidade que tende a capturar, determinar, interceptar e controlar os corpos, a partir da cisheteronormatividade, isto é a LGBTFobia. E, na medida em que isso aconteceu, a própria Desarmareação coreográfica cria seu corpo próprio. Uma rede de conhecimentos em movimento, movimento criador de outros movimentos criadores.

Movimentação que leva o **corpo ocupante-criador** a dimensões outras solicitadas por seu processo, haja vista que as formulações das pesquisas-criações em arte reinventam formas outras de produção de conhecimento. (Re) invenção que não acontece

de forma ordenada, pois uma pesquisa em dança se dá emaranhada em si, no corpo dançante e nas relações mundo-corpo, durante cada processo –, mas em desordem e vai ganhando formas, de acordo com tendências dos processos.

Estes movimentos criadores, inventaram-se em uma rede de tendências que se emaranham e se personificam, até o momento, em cinco: **Esquecidadezação, Mobilhação, Acasalação, Ocupação**. A qual deslindarei a seguir.

É importante ressaltar, todavia, que está ordenação dos movimentos criadores da **Desarmareação coreográfica**, pode ser considerada como uma maneira de dar expressividade à pesquisa e não necessariamente uma estrutura regente dela, pois acredito que estes são, por si, apenas pistas, movimentos, experiências, rastros, pulsões que pediram passagem em suas constituições.

Esquecidadezação (esquecidar): Vasculhar a cidade ou movimento criador do contexto

Um primeiro movimento seria um **movimento criador do contexto**, no qual, aproximado das ideias de Isabel A. Marques (2008), o contexto não é um tema a ser desenvolvido ou objetivo a ser atingindo, o contexto é o interlocutor das práticas artísticas e/ou artístico-pedagógicas e, como tais, possibilitam “uma inter-relação multifacetadas entre corpos, movimentos, mentes, histórias de vida (e) conteúdo específicos da dança” (MARQUES, 2008, p. 96).

Ao trabalhar com a ideia de contexto, se tece uma imensa rede com diferentes texturas, cores, tamanhos, estruturas, complexidades. Esta rede de dança, baseada nos relacionamentos entre os conhecimentos em dança, o **corpo ocupante-criador** e a sociedade “absolutamente não ignoram os relacionamentos / sentimentos/sensibilidade ‘humanos’. Ao contrário, a formação desta rede, possibilita o aumento de nossa capacidade de encontrar novos e diferentes modos de construir/reconstruir um mundo mais significativo para o próprio indivíduo”. (MARQUES, 2008, p. 94).

Desta forma, a criação do contexto não se dá somente na motivação e no interesse do **ocupante-criador**, mas principalmente, nos múltiplos significados e significações que esse traz consigo para aquele que pesquisa-dança e para a sociedade, o que implica um agenciamento do conhecimento do mundo a ser abordado na pesquisa-criação. Contexto este que pode vir ainda da própria dança e/ou emergir da própria vida do **ocupante-criador**.

Atos de escritura 4

Por isso, para compreender, de modo mais tangível, este movimento criador na desarmareação coreográfica, o nomeio como **Esquecidadezação**, isto porque, quando eu era criança, costumava brincar de construir cidades de areia no quintal de casa. Minha(s) cidade(s) tinha(m) supermercado, oficinas, praças, lanchonetes, escolas, hospitais, prédios, templos religiosos, ruas e, certamente, minha casa, *minha própria casa*.

Não havia shopping, trânsito ou qualquer coisa que extrapolasse demais a experiência cotidiana de um curumim baitola do interior, exceto aquilo que via na televisão. A televisão, os livros e o quintal eram minhas melhores companhias, já que, em um determinado momento, da minha infância, passei a me isolar e não mais brincar na rua com as demais crianças que quase sempre, salvo raras exceções, encontravam formas de violentar-me com comentários, exclusão, ameaças e, algumas vezes, até violências físicas, por conta da LGBTfobia.

Nesse processo de criação de cidades de areia, toda vez que montava minha cidade, no outro dia, ela não estava mais lá, afinal, a areia se dissolve facilmente. Restavam alguns traços e a lembrança do que ela, a cidade, teria sido no dia anterior, então, eu me danava a recriá-la. Certamente, dali não nascia a mesma cidade, haja vista que esquecia alguns detalhes e inventava outros novos, nesse processo. Então, mesmo que parecesse a mesma cidade, ela nunca era a mesma, era sempre outra, era uma *esquecidade*. Cidade de esquecimentos, lembranças e criação e o que eu fazia ali era uma **Esquecidadezação**.

Hoje, a Esquecidadezação, se manifesta em outra lógica, na minha vida e em meus processos artísticos, porém, com a mesma potência inventiva de mundos possíveis para um corpo que não se adequa à normatividade. *Perceber, esquecer, lembrar e criar* (isto é, esquecer), tornam-se movimentos de criação dos trajetos de vida e dos mundos possíveis para pesquisas-criações em dança atreladas agenda LGBQIA+ e outras práticas ativista. Ou seja, **Esquecidos apresenta-se como modo de perceber e inventar caminhos de uma cidade-trajetória do corpo ocupante-criador**: vasculhando e (re)construindo as narrativas de vida daquele que pesquisa e cria dança, reconhecendo as violências a serem superadas e, principalmente, as possibilidades de libertação do corpo.

A **Esquecidadezição** é, hoje, mais potencializada que em minha infância, inventa mundos possíveis, ao mesmo tempo, em que se reconhece os processos de violência simbólica em um **corpo ocupante-criador**. É desta maneira, um manifesto para si sobre “direito à cidade”, expressão esta cunhada pelo filósofo e sociólogo Henri Lefebvre em

Atos de escritura 4

1968, ao perceber que as cidades se tornaram os principais lugares de produção e reprodução das relações capitalistas, mas também os lugares onde as resistências e micro resistências poderiam construir maneiras criativas de superação desse modelo, que simboliza

O direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos (HARVEY, 2012, p. 74).

A **Esquecidadezação** é, então, um trabalho de aguçamento da capacidade de analisar e questionar a problemática da LGBFobia e os atravessamentos de outras interseccionalidades, tais como raça, classe e território, por meio do reconhecimento dos diversos modos de operação das violências de gênero e sexualidades vividas em meu **corpo ocupante-criador**, por meio de um exercício que envolve memória, criação, pesquisa teórica-crítica sobre tais problemáticas sociais, e práticas de liberdade, em diálogo com autores do campo dos estudos de gênero e sexualidade tais como Michel Foucault (1988), Judith Butler (2003), Daniel Borrillo (2016), Paul B. Preciado (2020) e Paco Vidarte (2019), entre outros que me ajudam a materializar linhas de força, entre a **Desarmareação coreográfica** e sua função social ativista dos direitos humanos, mais especificamente do direito à existência da comunidade LGBTQIA, ao desvelar como a LGBTFobia, em suas diversas formas de manifestação, opera em minha vida e no genocídio da população LGBTQIA+, atrelada a outros dispositivos de violência.

Esquecidadezação torna-se, desta forma, um caminho para um letramento sobre gênero e sexualidade na, para e pela dança e, como movimento criador da Desarmareação Coreográfica, articula conhecimentos do campo cotidiano do **corpo ocupante-criador**, conhecimentos do campo coreográfico germinados durante os processos de criação coreográficas e conhecimentos de diversos campos epistemológicos que tramam sobre gênero, sexualidade e outras intersionalidades.

Mobilhação(mobilhar): adquirindo móveis ou movimento criador da matéria-prima

Mobilhação é o ato de abastecer uma residência com moveis, isto é, ocupar os espaços como objetos passíveis de deslocamentos. Tem origem no termo mobília ou mobilha que, por sua vez, etimologicamente, significa "coisas que se movem". Em uma

Atos de escritura 4

Desarmareação Coreográfica simboliza, a feitura da dança, isto é, a construção poética do visível, por meio da criação de movimentos e outras formas possíveis de escritas do, no e para o corpo que dança.

A relação entre a ação de adquirir móveis para uma casa e a materialização dos gestos dançantes se faz por compreender que, na medida em que o corpo se desloca para desarmarear coreograficamente, colhem-se, criam-se, transfiguram-se, gestos, sons, ideias, palavras, poemas e outras formas possíveis de escritas do e no corpo que traduzem aspectos invisíveis da pesquisa-criação em escritas coreográficas, assim como na medida em que um processo de ocupação de um casa acontece, seu ocupante vai adquirindo moveis novos, usados ou feitos por ele mesmo, criando uma identidade movente para a casa. Isabel A. Marques (2018) apresenta tal processo como a criação de *subtextos* da dança, estes que:

fazem com que possamos perceber, experimentar e entender em nossos corpos *o que, onde, como e com quem/o que* o movimento acontece. O uso dessas estruturas de movimento, entretanto necessita que conheçamos também nossas habilidades/possibilidades corporais cardiovasculares, respiratórias, a coordenação muscular, a dinâmica do equilíbrio postural (MARQUES, 2018, p. 97).

E tais dinâmicas abordam, no processo de criação em dança, tanto a consciência corporal, quanto as necessidades de condicionamento físico do dançarino, isto é, o conhecimento sobre *como* dançar. Ou seja, nesse processo de criação, manipulação e transformação da matéria prima, isto é, moveis-dançantes, gestos artísticos, o **ocupante-criador** e sua criação “vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados” (SALLES, 2013, p. 132)

A medida que o artista vai se relacionando com o obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-las, e assim, conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. o artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita.

Neste processo, o corpo-ocupante criador inventa uma *técnica pessoal*, um modo de descoberta e criação de um outro corpo dançante. Isto é, dentre as percepções emergentes dessa experiência, encontram-se as ideias de que a **mobilhação** é uma forma de entender como o corpo em um processos criativos dissecar-se artisticamente, inventando seus meios, técnicas e movimentos autônomos, em dialogo, ou não, com técnicas pré-estabelecidas, e por conseguinte, que os processos artísticos, assim como o corpo, encontram-se em constante estado de inventabilidade.

Acasalação(acasalar): conhecendo os vizinhos ou movimento criador de diálogos

A ***acasalação***, ou ***movimento criador de diálogos***, é uma forma de compreender os encontros com outros corpos LGBTQIA+. Uma partilha de modos de existência e experiências de vida. Um encontro com outros ocupantes-criadores. É proposta a partir da ideia de “Casas” emergente da Cultura Ballroom, uma contracultura LGBTQIA+, originária da cidade de Nova York, com protagonismo de mulheres trans, negras e latino-americanas, presente em Belém, desde de 2017, a qual eu experiencio desde 2019, enquanto mãe de uma casa, a Casa de Maniva.

Na Cultura Ballroom, a ideia de Casa é utilizada para designar “os modos pelos quais seus membros, os quais em sua maioria vivem em localidades variadas, se enxergam e interagem uns com os outros como uma unidade familiar. (BAILEY, 2013, p. 05, tradução própria). Neste sentido, uma casa não significa, necessariamente, um prédio físico, mas uma organização sociocultural que se faz como uma unidade familiar, composta por pessoas que representarão figuras como mãe, pai, filhos, irmãos, padrinhos e madrinhas.

Além disso, ***Acasalação*** também emerge de outras duas experiências cotidianas, a primeira a ideia de um encontro entre dois ou mais corpos, para manter relações afetivo-sexuais, com a finalidade ou não de procriação, a segunda a ideia de durante um processo de ocupação de uma casa, o ocupante encontra novos vizinhos e dialoga com estes para conhecer o território e sua logística.

Por isso, tal movimento criador, em uma Desarmareação coreográfica, representa os encontros com outros corpos LGBTQIA+, uma partilha de modos de existência e experiências de vida. Um movimento que permite pensar a pesquisa-criação em dança, a partir de uma rede de corpos que, juntos – não necessariamente presencialmente – possibilitam a destruição de determinadas esferas de poder e criação de outras formas de existir.

E, por este motivo, enquanto pulsão movente deste movimento criador, proponho uma reflexão sobre os corpos LGBTQIA+, a partir do meu encontro com estes corpos e, certamente, de meu reencontro comigo, enquanto indivíduo da comunidade LGBTQIA+ em um contexto paraense. Corpos nômades em desarmareação de seus medos que, em uma forma de guerrilha, a partir da compreensão da subjetividade, como potência agenciadora de mudanças, tratam de questões significativas para se pensar dança e existência na atualidade.

Ocupação(ocupar): Movimento criador de experiências estéticas

A *Ocupação* seria um ***movimento criador de experiências estéticas***, que aqui deve ser compreendida como o conjunto de momentos em que os processos criativos são compartilhados com o público, sejam eles em forma de obra cênica, de intervenções nas ruas, ou outras ações dançantes, seja em forma de obra escrita (memorial, dissertação, tese-criação, etc...), haja vista que “o processo criativo acontece em duas instâncias: na prática corporal na sala de ensaio, na prática da escrita na elaboração do texto” (MILLER, 2012, p. 127), interrelacionado estas em um jogo semântico sem hierarquia de valores.

O movimento criador da experiência estética consiste, portanto, tanto na apresentação dos processos criativos ou nas intervenções urbanas, quanto na escrita e organização visual-tateo-auditiva do trabalho escrito. Uma experiência dançante que se materializa não tão somente no gesto cênico, mas se intensifica nele, que se estilhaça em diversos espaços performativos (cena, intervenção, performance, caderno, memorial, álbum de fotografias, monografia, tese, dissertação, videoartes, etc...).

uma dança... disposta a ser algo além do que já está instaurado como dança em nosso pensamento social, ou seja, não um momento para a mera contemplação distanciada daquilo que é encenado, mas um encontro de corpos e uma celebração por meio da Arte (SILVAb, 2019, p.8).

Todavia, vale ressaltar que, não são necessariamente os produtos cênico e textuais que importam mais, isto é, nem as obras coreográficas, nem as escritas teóricas obtidas, por meio dela, pois estes fazem parte das pesquisas-criações, como um todo e, como tal, tem seu grau de significância no processo.

Em uma Desarmareação coreográfica, os processos são o que prevalecem, suas indagações, suas pulsões moventes, suas potências transformadoras, isto é, suas ***ações***, e seus produtos poéticos devem ser considerados fragmentos desta experiência, recortes de um caos, isto é, rastros de um processo. Isso porque, como mencionado, anteriormente, uma pesquisa em dança se preocupa em gerar conhecimentos em dança e, ao longo desse processo, criar outras leituras e formas possíveis de tocar o mundo e a si, bem como, em ordem reversa, tocar o mundo e a si para construir conhecimentos em dança. Conhecimentos estes que se traduzem em uma verdade artística, isto é, “uma verdade mutável, não absoluta e nem final, [...] uma ficção regida pelo projeto poético do artista”. (SALLES, 2013, p. 136) materializadas, por sua vez, em ***obras- teorizações***.

Atos de escritura 4

“Dizemos teorização e não teoria, porque esta última está presente a todo instante” (STRAZZACAPPA, 2009, p. 314) e, assim como a poética dar-se em estado de inacabamento, ou seja, segue acontecendo. Além disso, “não acreditamos na dicotomia teoria/prática, como defendem alguns pensadores. A teoria e a prática caminham lado a lado e alimentam-se mutualmente”. (STRAZZACAPPA, 2009, p. 314). As **obras-teorizações** são, portanto, estes produtos levados aos palcos, às plataformas digitais, aos eventos acadêmicos, às ruas, aos bailes, às bibliotecas universitárias etc. em formatos de obra cênica, intervenção poética, memorial de pesquisa, dissertação, tese ou qualquer outro formato de trabalho de conclusão de curso.

São materialidades que devem ser entendidas como recortes da totalidade de uma experiência criativa-investigativa. Os exoesqueletos deixados para traz, durante um processo de ecdise criativa. Paradoxalmente, uma criação nova e uma já velha perceptiva daquilo que se pesquisa-dança. São as camadas mais externas e visíveis, de um longo processo de transformação criativa da Pesquisa em dança. A ponta de um iceberg, que antes de chegar aos espaços de visibilidade, nos quais serão lidas pelo público, passam por um longo caminho de inquietações, ajustes, reajustes, incertezas, erros e acertos.

As **obras-teorizações** são, portanto, frutos de uma instabilidade da pesquisa em dança que, tornando-se desta forma, uma invenção em estado de contínua metamorfose. Uma ecdise das poéticas, estéticas, epistemologias e políticas coreográficas. Uma reapropriação da “estética do movimento criador” (SALLES, 2013), no seio das feitura epistêmicas no campo das Artes. “Trata-se de uma visão que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade”. (SALLES, 2013, p. 34).

Isto é, as **obras-teorizações** são produtos inacabados de uma pesquisa-dança, e como tal, não são resultados, mas resultantes desta e, deste modo, uma realidade sempre outra, que continua em processo de experimentação e revisão, mesmo depois de ser apresentado ao público-leitor. E, nesse processo de criação, revisitação e reformulação geram-se sempre novas percepções sobre o processo, o que implica dizer que: uma desarmareação coreográfica pode ser uma continua experiências geradoras de saberes.

Além disso, compreendo o movimento criador da experiência estética, na desarmareação coreográfica, também como um movimento criador de coreopolíticas (LEPCKI, 2012), pois reinstitui ao **corpo ocupante-criador** seu direito a ocupação dos

lugares e seu direito à expressividade. Por isso, ocupação, passa a designar, em minhas pesquisas-criações, uma forma artística de tornar-se parte da casa-mundo.

Ocupação, em uma Desarmareação coreográfica, está relacionado à transformação dos espaços, por corpos dissidentes de gênero e sexualidade e outras intersionalidades, corpos que ocupam espaços, se “auto-ocupam” e transformam o mundo, por meio de suas ações artísticas.

Uma casa em movimento (considerações inacabadas)

Se, na experiência cotidiana de um corpo LGBTQIA+, desarmarear é anunciar sua orientação sexual ou identidade de gênero e, por conseguinte, estar fora do armário significa ser assumidamente homossexual, bissexual, transsexual/travesti, não binária, ou qualquer outra designação de orientação sexual ou identidade de gênero que não corresponde à cisheteronormatividade, no campo das pesquisas-criações em dança, desarmarear é processo de criação artística e autocriação, isto é, um exercício de percepção de si e criação de outros modos possíveis, para se movimentar pelos espaços físicos e simbólicos da dança, da vida e da pesquisa em artes.

Modos estes que tensionam a própria cisheteronormatividade impregnada, nos diversos modos de operação e organização do que compreendemos como espaços de produção de saber em arte, bem como na experiência cotidiana de um **ocupante-criador**. Invenção de mundos possível, criação de outros corpos, ruptura e tensionamentos de dispositivos de violência. Ações que requerem sentir-se, perceber-se, desestabilizar e **criar um outro corpo possível para a cena e para vida**.

Por isso, como repercussão desse processo que estou a viver, enquanto escrevo e seguirei vivendo, mesmo após o clique de meu doutoramento se fechar, vislumbro a possibilidade de uma escritura relacional, dinâmica e política capaz de articular e tramar uma rede entre contexto cotidiano, narrativas de vida, possibilidades de encontros, invenção poética, ocupação de espaços e (auto)criação de um corpo **ocupante-criador**.

Desta forma, propor uma escritura, tanto da dança, quanto da teoria emergente desta, que transite por estes espaços simbólicos e de representação, que se faça também em desarmareação, é propor deslocamentos sensíveis nos espaços das universidades, nos espaços da escrita, nos espaços do corpo e nos espaços da sociedade, pois também intenta em sua construção democratizar o acesso à produção de conhecimento acadêmico, ao ser parida no mundo, como lugar de diálogos possíveis, principalmente, com uma comunidade que faz parte das estáticas de morte e vulnerabilidade social no Brasil, isto é,

Atos de escritura 4

a comunidade LGBTQIA+. O que a torna também uma experiência de desmantelamento do sistema hegemônico que promove o epistemicídio dos saberes produzidos por esta população.

REFERÊNCIAS

BAILEY, Marlon. **Butch queens up in pumbs: gender, performance and ballroom culture in Detroit.** The University of Michigan: Michigan, 2013.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos** [livro eletrônico] /Agripina Encarnación Alvarez Ferreira. – Londrina : Eduel, 2013.

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Dança, gênero e sexualidade:** um olhar cultural. *Conjectura*, Giuliano Souza Andreoli, v. 15, n. 1, jan./abr. 2010 Disponível em <http://www.ucs.com.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/186/177> acessado em 20 de fevereiro de 2021.

FORTIN, S. GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para pesquisa em arte no meio acadêmico.** *Art Research Journal Brasil*, Natal, v. 1/1, p. 1-17, 2014. Disponível em https://r.search.yahoo.com/_ylt=A2KLfRaKiUZgA88Ag17z6Qt.; ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzEEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1615264267/RO=10/RU=https%3a%2f%2fperiodicos.ufrn.br%2fartresearchjournal%2farticle%2fdownload%2f5256%2f4314/RK=2/R S=If4l0J2pH7bQAagKdWxiZaNznU- acessado em 10 de fevereiro de 2021.

HARVEY, David. **O direito a cidade.** *Lutas Sociais*, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf acessado em 18 de fevereiro de 2021.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança hoje:** textos e contextos. 5 ed. São Paulo: cortez, 2008.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?:** dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

PINHEIRO, Luizan. **Anarcometodologia:** o que pode uma pesquisa em Arte. Belém: UFPA, 2016.

RABELO, Antonio Flávio Alves. **Programas performativos de escrita:** procedimentos de ampliação da complexidade afetiva dos corpos. *linha mestra*, n.27, ago. dez. 2015 . Disponível em https://linhamestra27.files.wordpress.com/2016/02/37a_antonio_flavio_alves_rabelo_programas_performativos_de_escrita.pdf acessado em 20 de fevereiro de 2021.

REIS, Marcelo. **Porosidade do corpo na dança do século XXI.** In *Dança no século XXI*/ Organização de célia Gouveia – 1 ed. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

Atos de escritura 4

RIBEIRO, Monica. **Pesquisa em dança:** processos e travessias. Revista do Programa de pós-graduação em Dança, Salvador, v. 2, n. 1, p. 73-86, jan./jun. 2013 disponível em https://r.search.yahoo.com/_ylt=A2KLFrjKiUZgvekA4nrz6Qt.; ylu=Y29sbwNiZjEEcG9zAzIEdnRpZAMEc2VjA3Ny/RV=2/RE=1615264330/RO=10/RU=https%3a%2f%2fportals.eer.ufba.br%2findex.php%2frevistadanca%2farticle%2fview%2f7184/RK=2/RS=qHBZMP6NBUq5sIQ_vHLUSj3Kw1w- acessado em 25 de janeiro de 2021.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado:** processo de criação artística. 6ª ed. São Paulo: intermeios, 2013.

SILVAa, Juanielson Alves. Carta para meu eu curumim: os ramais. In: _____. **Farinha poética:** a coreocartografia familiar de um rito artístico. Orientadora: Prof. Dr. Ana Flavia Mendes. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

SILVAb, Juanielson Alves. **Carta para minha mãe:** a feira. In: _____. **Farinha poética:** a coreocartografia familiar de um rito artístico. Orientadora: Prof. Dr. Ana Flavia Mendes. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

STRAZZACAPPA, Marcia. **As Técnicas de Educação Somática:** de equívocos a reflexões. In: BOLSANELLO, D. (Org.). Em Pleno Corpo: educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá, 2009.

**AUTO-ETNOGRAFAR, RESSIGNIFICAR, EX-VOTAR-ARTE E DEVOÇÃO NO
AUTO DO CÍRIO DE BELÉM/PA.**

Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza⁵⁵
Cláudia Suely dos Anjos Palheta⁵⁶

Oração dos artistas á Virgem de Nazaré⁵⁷

Noite, noite, noite.

Oh! Noite mensageira do sonho.

Noite debruçada nos ombros das mangueiras de Belém.

Noite nascida na origem de todas as noites.

Noite a levar o andor da lua recoberta de lírios na procissão de estrelas.

Noite acompanhando na berlinda a imagem morena irmã dos encantados.

Oh! Nossa Senhora de Nazaré de Belém do Pará!

Nós, os artistas sacerdotes da beleza viemos te celebrar.

Que as palavras dos poetas saiam dos versos da poesia para te louvar.

Que os gestos de quem dança saiam do seu corpo para coreografar tua liturgia.

Que a música saia do coração do músico para ser tua melodia celebrante.

Que todos os atores do teatro ofertem o seu palco totalmente para ti.

Que as cores saiam das tintas dos pintores para tua plasticidade auratizada.

Que as formas saiam das mãos dos escultores para esculpir a tua glória.

Que as imagens e movimentos do cinema te consagrem na tela do imaginário.

Que os fotógrafos revelem o teu rosto nos laboratórios digitais do sonho.

Que os artesãos te adornem com as joias mais delicadas da ternura.

Que o Uirapuru abra um leque de gorjeios para celebrar-te.

Que as encantarias dos rios e das florestas abram suas naves para te abrigar.

Que os cantos que vem das praias encantadas sejam sempre em teu louvor.

Que a paz seja um grande círio aceso pelos povos no altar do mundo.

Oh! Tú, Senhora de Nazaré, medianeira de todos os artistas, nós te pedimos:

rogai por nós e por todas as artes, sempre e para sempre;

rogai pela infância na rua para que encontre a quentura de uma casa;

rogai pelos sem terra que não têm onde plantar a sua vida;

rogai pelos excluídos para que tenham lugar entre os lugares;

rogai pelos índios massacrados e expulsos de sua terra sem males;

rogai para os que têm necessidades especiais receberem afeto e proteção;

rogai pelas crianças porque elas são a humanidade ainda inocente;

rogai para que os velhos celebrem a juventude no coração;

rogai pela Amazônia que amamos tão bela mas sempre ameaçada;

rogai para que o Uirapuru tenha sempre florestas onde cantar;

rogai para que a boiúna tenha sempre rios por onde navegar;

rogai para que as artes sejam a casa da vida e a habitação do ser.

Senhora de Nazaré

rogai pelos que amam para que tenham sempre amor a receber.

Senhora de Nazaré

rogai pelos artistas incompreendidos pois eles acreditam na utopia de sonhar.

Senhora de Nazaré

rogai para que a ternura pise com leveza a alma da terra e o coração dos homens.

João de Jesus Paes Loureiro (2014)

⁵⁵ Mestrando Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES – UFPA).
Luccasb2012@gmail.com

⁵⁶ Doutora em História Social da Amazônia (UFPA); Mestra em Artes (UFPA); Especialista em Estudos Culturais da Amazônia (UFPA); Publicitária; Carnavalesca; Cenógrafa; Figurinista e Professora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. claudiap@ufpa.br

⁵⁷ Programa do espetáculo “O Auto do Círio”, 2014, p. 02;

Atos de escritura 4

Ao evocar João de Jesus Paes Loureiro em sua *Oração dos artistas a Virgem de Nazaré*, proponho acionar uma reflexão quanto à criação artística que detém na fé, e aqui na fé dedicada a Virgem de Nazaré, um de seus fulcros criativos fundamentais. Nesse movimento, sendo mais um “sacerdote da beleza” que tem, no seu fazer artístico, um modo de celebração Nazarena, me dedico durante o curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, também ao estudo da maneira artística encontrada por mim, enquanto integrante do cortejo dramático carnavalizado, *O Auto do Círio*, para expressar a minha fé devotada a Nossa Senhora de Nazaré.

O Auto do Círio é o resultado da união da complexidade de matrizes estético-dramáticas – as matrizes religiosas, dramáticas e carnavalescas – observa-se que esse espetáculo se caracteriza por abraçar múltiplos processos de criação artística e, por conseguinte, outros igualmente múltiplos produtos artísticos, como esclarece Miguel Santa Brígida:

O Auto do Círio aponta para uma prática cênica governada por uma grande liberdade de criação, caracterizada pela desconstrução de sistemas clássicos de narrativa com suas unidades aristotélicas, revelando um espetáculo que privilegia uma encenação proteiforme, com multiplicidade de processos de criação e diversidade de produtos artísticos apresentados, numa reunião de várias culturas no mesmo espaço-tempo, sem hierarquias e em existência simultânea (SANTA BRÍGIDA, 2014, p.28).

Desse modo, tomo os meus processos de criação no Auto do Círio enquanto pesquisa, por perceber nos entrecruzamentos que lhes constituem certa potência para o levantamento de discursões e proposições, tão necessárias ao fazer Arte Contemporânea, como por exemplo, quanto a objetos artísticos outros, não convencionais, aqui, os *Figurinos-Carnavalescos*⁵⁸, que criei para os solos artísticos, encenados por mim nas edições de 2014, *Senhora de Todas as Artes*; 2015, *Senhora ó Quanta Luz!* e 2016, *Belém de Nazaré - 400 Anos de Fé*; do cortejo dramático carnavalizado.

Assim, elejo o campo das Artes como espaço para construção de conhecimentos, dado que este referido campo nos provoca enquanto “Artistas-pesquisadores-participantes” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p. 28) de fenômenos espetaculares, ao movimento de olharmos para aquilo que emerge de nossas vivências. Navego ainda com a pesquisa em curso, pelo oceano dos estudos Etnocenológicos, por ser a Etnocenologia, uma disciplina que se dedica à reflexão quanto as Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO), onde compreendo estar localizada minha prática

⁵⁸ Ver Madson Oliveira, 2015.

Atos de escritura 4

artística no Auto do Círio, bem como, por ser esta, uma privilegiadora do movimento de construção de conhecimentos, que entrelaça os saberes contidos na prática artística aos saberes construídos em âmbito acadêmico. Desse modo, a presente pesquisa em andamento transita, ao encontro do disposto por Sônia Rangel, a cerca do fundamental movimento de artistas na busca pelo reconhecimento das minúcias, que constituem seus trajetos criativos, onde estes devem procurar

Ampliar a prática artística como pesquisa, ou seja, buscar compreender o pensamento encarnado nas ações, a fim de afirmar que artistas e seus processos de criação não são incompatíveis com a academia. Pelo contrário, produzem um conhecimento de base muitas vezes intuitiva, mas justo por isso capaz de transgredir formas e formatos de pensar (RANGEL, 2015, p.7).

Reconhecer o pensamento encarnado nas minhas ações artísticas é um dos objetivos da pesquisa que estou desenvolvendo, para tanto, lançarei mão de três verbetes de ação procurando com isso, um auxílio indutivo para esta incursão. São esses verbetes:

1. Auto-etnografar;
2. Resignificar;
3. Ex-votar;

1. Auto-etnografar

“Há tantos meninos assim, querendo o sonho da liberdade das cores sem fim...”⁵⁹

Em seu disposto quanto à Auto-etnografia, Sylvie Fortin demanda, de nós artistas-pesquisadores, que nos propusemos ao exercício Auto-etnográfico, como postura epistemológica, a encontrarmos neste, o movimento que nos permite colocar em voga a parte mais interior de nós, dos atravessamentos que constituem nossas vivências, e onde reside a fundamental contribuição que podemos dar para os estudos Artísticos, com isso, Fortin esclarece que:

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e nas dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte mais interior e sensível de si [...] “não podemos falar a não ser de nós” é o *lemotiv* daqueles que adotam o gênero autoetnográfico (FORTIN, 2009, p. 83).

Assim, de mãos dadas a Fortin início o passeio pela memória, tendo a missão de autoetnografar o meu trajeto criativo, agora com o olhar etnocenológico. Percorro os caminhos que me levaram ao fazer artístico no Auto do Círio, procurando com isso,

⁵⁹ Trecho do samba de enredo “Romero Britto - o artista da alegria dá o tom nessa folia” do G.R.E.S Renascer de Jacarepaguá para o carnaval de 2012, composto por: Adriano Cesário, Cláudio Russo, Fabio Costa, Isaac.

Atos de escritura 4

construir conhecimentos pautados na reflexividade, entendendo que assim estou contribuindo também para uma etnografia dos processos criativos presentes no cortejo dramático, bem como por encontrar nessa atitude, correspondências com o fulcro investigativo da Etnocenologia, disciplina que abraço para o desenvolvimento da referida pesquisa, o qual segundo dispõe Santa Brígida, opera em um movimento de tessitura de saberes que “privilegia a inteligência do discurso indissociado da fonte que o gerou” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p.27), ratificando, portanto, a importância da autonomia de artistas como produtores de conhecimento sobre os seus próprios processos de criação.

Ao autoetnografar, revisito o meu tempo de criança quando, ainda menino, via passar durante o mês de outubro, pelas ruas da velha Belém, procissões para todos os lados, ladainhas, missas e novenas que preparavam fiéis para a grande festa da padroeira do estado do Pará. Rememoro o instante no qual fui apresentado a tão falada Senhora de Nazaré. Assim como das minhas mãos que, apressadas, cuidaram logo em adorná-la com flores de preciosíssima brancura. Relembro também que, a partir daquele Círio, no ano de 2003, a minha relação com a Virgem de Nazaré se estreitou, levando-me no fevereiro do ano seguinte, mesmo ainda menino, a engrossar o coro que fazia o samba de enredo, *Festa do Círio de Nazaré*⁶⁰, entoar pela minha casa, durante todo o pré-carnaval. Não imaginava que Nossa Senhora de mãos dadas a Dionísio terminaria por selar a trajetória do futuro figurinista-carnavalesco, que me descobriria no Auto do Círio.

Autoetnografando revisito ainda o encontro com o desfile das Escolas de Samba, provocado pelo sentimento ufanista, que desejava ver passar o Círio de Nazaré, na passarela do sambódromo carioca, tal qual da percepção destes desfiles, enquanto espaços para criação artística, um fascínio de criança que pretendia algum dia poder criar mundos feitos de fantasias e carros alegóricos. A fascinação pelo desfile das Escolas de Samba cariocas me levou ao Auto do Círio, enquanto espetáculo reconhecidamente marcado pelo fazer carnavalesco, sobretudo, a partir de sua segunda fase de carnavalização, quando este incorporou à sua encenação, elementos característicos da complexidade estético-dramática dos desfiles de Escola de Samba. A partir da vivência no Auto do Círio, compreendi a existência da possibilidade de carnavalização do meu próprio

⁶⁰ Samba de enredo do G.R.E.S Unidos de São Carlos para o carnaval de 1975, reeditado no ano de 2004 pelo G.R.E.S Unidos do Viradouro com o título “Pedi pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou... pro Círio de Nazaré”, composto por: Aderbal Moreira, Dario Marciano, Nilo Esmera Mendes.

Atos de escritura 4

*corpo-habitante*⁶¹, do cortejo dramático através do vestir, processos de criação que se tornaram a investigação da supracitada pesquisa.

Dessa maneira, tomo a ação de autoetnografar para o meu processo de pesquisa, visto que esta me possibilita a construção de um estudo que se dedica à memória das minhas vivências artísticas, portanto, de um estudo edificado na descrição e análise das experiências pessoais, do Artista-pesquisador-participante. Fortin aponta, ainda, quanto à Autoetnografia, que a esta postura-ação na pesquisa, deve ser tomada como um trampolim para que o pesquisador possa tecer uma compreensão mais ampla, quanto ao fenômeno sobre o qual ele se debruça. Sob esta perspectiva, observo então, que tendo como ponto de partida a minha experiência, enquanto artista-devoto no Auto do Círio procuro construir conhecimentos, também, sobre uma faceta peculiar desse espetáculo, a qual reflete quanto à criação artística que tem na fé devotada a Nossa Senhora de Nazaré, um dos fulcros criativos fundamentais.

Desse modo, entendo que autoetnografar será uma ação fundamental ao processo de desenvolvimento da referida pesquisa, visto que parto de um processo auto investigativo para construção de conhecimentos artísticos, sendo este também um ponto de convergência com o pensamento etnocenológico sobre o qual aponta Dumas enquanto “uma das particularidades da Etnocenologia em relação às demais áreas de pesquisa” (DUMAS, 2010, p. 3) a qual admite, considerando a alteridade como um de seus assentamentos ideológicos primordiais, um indispensável estado de relacionamento entre o fenômeno pesquisado e seu artista-pesquisador.

2. *Ressignificar*

*“Mantém sua essência e segue a se transformar...”*⁶²

A partir da compreensão do que fora a segunda fase de carnavalização sofrida pelo Auto do Círio, iniciada em 1996 sob a direção artística de *Miguel Santa Brígida*⁶³, o qual integrou ao espetáculo alguns dos elementos constituintes dos desfiles de Escola de Samba, ansiava poder fazer parte daquela encenação por enxergar no Auto, uma

⁶¹ Ver Cláudia Palheta, 2019;

⁶² Trecho do samba de enredo “Metamorfoses: do Reino Natural À Corte Popular do Carnaval - As Transformações da Vida” do G.R.E.S Unidos de Vila Isabel para o carnaval de 2007, composto por: André Diniz, Carlinhos Petisco, Evandro Bocão, Prof. Wladimir, Serginho 20;

⁶³ Jornalista, ator, encenador, professor, pesquisador e carnavalesco paraense. Pós-doutor em Artes cênicas pelo PPGAC- UNIRIO (2011) foi o responsável pela chegada dos estudos etnocenológicos na Amazônia, onde ainda hoje mantém e lidera na Universidade Federal do Pará, o grupo de pesquisa TAMBOR (CNPq-2008) dedicado aos estudos sobre carnaval e Etnocenologia;

Atos de escritura 4

possibilidade de aproximação entre mim e o universo das *Artes Carnavalescas*⁶⁴. Portanto, com a minha participação no cortejo, almejava verdadeiramente conquistar um espaço para expressão do meu fazer artístico carnavalesco, dado que a pretensão de menino que procurava conceber um mundo inventado feito de fantasias e carros alegóricos a serem postos em desfile, ainda parecia um objetivo distante a ser alcançado.

Desse modo, até o momento no qual expectava participar do espetáculo, o ato de fazer do corpo uma obra artística, ainda se apresentava para mim como uma ideia abstrata, não sendo parte do meu cotidiano criativo. Ao mesmo passo, compreendia também que o Auto do Círio detinha o formato de espetáculo ideal para abrigar o modo de criação artística a que me dispunha, dada a complexa geratriz matricial que lhe constitui, onde eu poderia então, fazer os mundos que imaginara, carnavalescamente, ganharem vida, voz, cheiro e movimento através do meu corpo.

Como já referendado, o Auto do Círio, enquanto espetáculo uno, opera em uma profunda mescla de suas três matrizes fundantes – drama, fé e carnaval, gerando com isso, um formato muito peculiar de “dramaturgia caminhante” (SANTA BRÍGIDA, 2006, p.106), sobre a qual é cabível apontar que, em certa medida, induz e ressoa sobre os processos de criação pensados e gestados para culminarem na apresentação do cortejo. Diante de tal, volto ao passeio pela memória, lembrando que a união firmada por Nossa Senhora de Nazaré e Dionísio, para o carnaval de 2004, quando o enredo, “*Pedi pra Pará, parou! Com a Viradouro eu vou... pro Círio de Nazaré*”, foi apresentado pelo G.R.E.S Unidos do Viradouro, resultando no meu encantamento de menino, pelo desfile das escolas de samba cariocas, enquanto espaços para criação de mundos imaginados, sedimentou caminhos que desenharam a trajetória artística, que desenvolvi no *Auto do Círio*, e que revisito hoje com a referida pesquisa em curso.

Logo, a fé devotada a Virgem de Nazaré e as Artes carnavalescas se tornariam marcas profundas na minha trajetória e, curiosamente, a imagem de Nossa Senhora foi a primeira a desfrutar do resultado dessa simbiose, sendo vestida com um manto branco, sem gotas de orvalho criado por mim, mas com perfume de rosas – “*Rosaessência!*”⁶⁵ tema de inspiração carnavalesca que procurava ilustrar a relação do homem com a essência de rosas, como realizado no fevereiro daquele 2008, pela Sociedade Rosas de Ouro, escola que compõe a primeira divisão do carnaval paulistano.

⁶⁴ Ver Cláudia Palheta, 2012;

⁶⁵ Enredo da Sociedade Rosas de Ouro para o carnaval de 2008, de autoria de Jorge Freitas.

Atos de escritura 4

Sob esse aspecto, observo que o Auto do Círio representa para mim um constante recomeço, renovação de laços e dos compromissos assumidos com o sagrado expresso na figura da Virgem de Nazaré, tal qual com as Artes carnavalescas, bem como, enquanto espaço que abriga provocações que impulsionam não só a mim, como a vários outros artistas, na busca por objetos, questionamentos e instigações sobre as quais nos debruçamos, levando-nos ao pensamento crítico/criativo, corroborando ao disposto por Pinheiro quanto à Arte Contemporânea, ao compreendê-la como ação política do sujeito em sua época:

O espaço contemporâneo reivindica sujeitos anacrônicos distanciadamente críticos e insubmissos ante a sua própria época para, no desmedido do pensamento e ancorados a uma cultura de liberdade, inverter a lógica da subserviência do capital intelectual para reinventar o próprio pensamento-mundo-matéria-sujeito (PINHEIRO, 2016, p. 85).

Desse modo, compreendo que, por meio da realização da pesquisa, a que me dedico durante o curso de mestrado, estou operando o movimento sobre o qual discorre Pinheiro, quando revisito o meu próprio fazer artístico, agora com olhar etnocenológico. O olhar etnocenológico, lançado sobre a minha própria produção artística, me permite alcançar outra perspectiva sobre esse fazer. Para tal, aciono o ressignificar na pesquisa, entendendo que nele reside a potência etnocenológica necessária a outro olhar lançado sobre a prática criativa exercitada no Auto do Círio. Nesse movimento, cabe destacar, por exemplo, a potencialidade que reconheço no meu fazer artístico que, no cortejo dramático, se entrelaça à fé dedicada a nossa Senhora de Nazaré, como ponto substancial para sua existência, dado que este fazer representa, também, uma espécie de elo material que me interliga, enquanto artista devoto a virgem.

Portanto, lanço mão do ressignificar para a pesquisa em desenvolvimento, procurando salientar que, a partir da convergência das matrizes fundantes, que geram o Auto do Círio e que reverberam no fazer artístico, que se desenvolve no cortejo ou para o cortejo, reside a possibilidade de se lançarem olhares múltiplos, dado que cada trajeto criativo que constitui o espetáculo, bem como dos processos e produtos artísticos que se originam a partir destes, são unos, peculiares, aguardando de artistas-pesquisadores, apenas um olhar de estranhamento que os tornaria extraordinários.

3. Ex-votar

*Em romaria eu agradei, na alma das coisas, acreditei. Pedacos de sonho, ex-voto na mão...*⁶⁶

Ao apontar para uma prática cênica, governada pela permanente liberdade de criação, como já citado, observo desse modo, ser o Auto do Círio também um lugar para comunhão com o sagrado, em suas múltiplas facetas, onde o espetáculo é o responsável pela reunião sob um mesmo manto, de inúmeros anjos, deuses, santos, orixás, inkxes, voduns, caboclos que se multiplicam, não somente pelas ruas durante o cortejo, como também nos corações e orações daqueles que encontram, por meio do seu fazer artístico no Auto, maneiras de materializarem a fé que devotam a Nossa Senhora de Nazaré, ponto convergente daquela encenação.

Assim, os processos de criação que desenvolvi no Auto do Círio, demarcam não somente o início do relacionamento entre mim e as Artes Cênicas, como também demarcam o entendimento da potência presente no meu fazer artístico, nesse espetáculo, ao observá-lo enquanto objeto de comunhão com o sagrado expressado na figura de Nossa Senhora de Nazaré. Sendo mais um dos artistas que encontra no cortejo um lugar para expressão da fé através da Arte, acabara por contribuir, mesmo sem tomar conhecimento de tal faceta, com o disposto sobre o Auto do Círio como forma de Arte- Romaria, explicitado por Cláudia Palheta ao demonstrar que:

O Auto transformou-se em mais uma romaria da Quadra Nazarena, assim como a Rodoviária, a Fluvial, a Trasladação e o próprio Círio. Nós percebemos a presença de promesseiros reais dentro do Auto, as apresentações são pensadas como uma forma de promessa, então no Auto são apresentadas promessas feitas a Santa. Por isso é interessante designar o Auto como uma Arte Romaria, já que os participantes pensam sua apresentação, seu figurino como formas de agradecer e homenagear nossa senhora de Nazaré[...] (PALHETA, 2014, p. 8).

Desse modo, compreendo que ex-votar tenha sido o ato de criar e confeccionar os figurinos-carnavalescos, que utilizei nos meus solos artísticos apresentados no espetáculo, conferindo desse modo, sentido votivo ao meu fazer artístico, sobretudo, no que tange à sua materialidade. Contudo, retomo a ação de ex-votar para a pesquisa, agora, a fim de cunhar, tecer a noção Ex-voto Artístico, que observo estar presente na Arte romaria que também é o Auto do Círio, visto a percepção deste, enquanto espaço artístico de pedido, agradecimento por graças alcançadas e comunhão com Nossa Senhora de Nazaré, fruto também da religiosidade sincrética presente no Brasil e sua inseparável

⁶⁶ Trecho do samba de enredo "IGBÁ CUBANGO- A alma das coisas e a arte dos milagres" do G.R.E.S Acadêmicos do Cubango para o carnaval de 2019, composto por: Robson Ramos, Sardinha e Cia;

Atos de escritura 4

vocação para o espetacular expressada através da devoção popular “demonstrada no entrelaçamento associativo pelo qual, ora a ação estética é assimilada pelo ritual, ora a ação ritualística é assimilada pela estética” (PAES LOUREIRO; SANTA BRÍGIDA, 2014, p. 21).

Assim, compreendo que para um melhor entendimento do que pretendo com o cunhar da noção de Ex-voto artístico, reside no disposto pelos estudos de Ana Duarte, a definição mais apropriada á compreensão da natureza dos *ex-votos*⁶⁷, ao deixar posto que:

No caso das promessas que possuem como fim a materialização de um ex-voto, pode-se dizer com segurança que inúmeras são as formas que os promesseiros inventam para pedir, prometer e pagar o prometido. Isso justifica a diversidade e heterogeneidade dos ex-votos, e também as muitas performances feitas por promesseiros andando nas romarias, carregando cruces, andores, fotografias, objetos de madeira, além de outros. A romaria feita com uma intenção religiosa geralmente é o andar rumo a um lugar considerado centro de romarias e peregrinações (DUARTE, 2011, p. 22 apud BORA; PORTO, 2019, p. 6).

Portanto, observo que a partir do conceito de Arte Romaria, incorporado pelo *Auto do Círio*, é possível refletir a cerca do abrigo em seu fazer, de outras manifestações simbólicas constituintes do sincretismo expressado pela religiosidade popular brasileira. Com isso, torna-se possível considerar, por exemplo, quanto aos processos de criação analisados pela pesquisa em curso, que estes processos são apresentados no cortejo também como formas de “pedir, pagar, prometer”, como expõem Leonardo Bora e Gabriel Porto a cerca do disposto por Duarte, caracterizando tal fazer artístico, materializado em figurinos carnavalescos, como objetos que expressam o pedido por uma graça, agradecimento ou materialização destas, cabendo apontar, portanto, que tais manifestações artísticas, assumem dessa maneira, certa característica própria dos ex-votos, tornando-se no *Auto do Círio* formas de Ex-votos artísticos.

⁶⁷ Os ex-votos são os objetos oferecidos aos oragos por fiéis, configurando-se como uma prática religiosa que reflete a crença e as atitudes do homem diante da vida, da doença, da morte e do perigo. Expressa ainda suas ambições, seus desejos, e suas alegrias;

REFERÊNCIAS

- BORA, Leonardo A.; PORTO, Gabriel H.G. Milagres do Povo- Ex-votos e Arte Contemporânea em um desfile carnavalesco. *In: ENECULT, 15., 2019. Anais...* Salvador: UFBA, 2019. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult/wpcontent/uploads/2019/09/ANAIS_2019_XV-ENECULT.pdf . Acesso em: 12 out. 2020.
- DUMAS, Alexandra Gouvêa. Etnocologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade. *In: Congresso ABRACE, 04., 2010. Anais...* Rio de Janeiro-RJ. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3228>. Acesso 12 out. 2020.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da Etnografia e Auto-etnografia para pesquisa na prática artística. *Revista Cena. v. 07, n. 07, p. 77-88, 2009. ISSN:1519-275X*
- OLIVEIRA, Madson. Os figurinos carnavalescos de Rosa Magalhães para as comissões de frente: entre 2001 e 2005. *Revista Moda Palavra e Periódico. v.8, p. 03-34 n.15, jan./jul.2015- ISSN: 1982-6150*
- PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. *Artes Carnavalescas: Processos criativos de uma carnavalesca em Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2012.*
- PALHETA, Cláudia Suely dos Anjos. *Amazônias desfiladas: a carnavalização da Amazônia nos desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e em Belém do Pará (1955 - 2016). 2019. Tese (Doutorado em História)- Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.*
- PALHETA, Cláudia. *Aniversariante esbanja juventude. 20ª edição traz mudanças e aproxima cortejo dos participantes* [Entrevista concedida a] Rosyane Rodrigues. Beira do Rio-Edição Especial, Belém, Set. 2014. p. 08.
- PINHEIRO, L. *Anarcometodologia: o que pode uma pesquisa em Arte. Belém, UFPA, 2016.*
- RANGEL, Sônia. *Trajeto Criativo. Salvador: Ed. Solisluna, 2015.*
- SANTA BRÍGIDA, Miguel. *O maior espetáculo da terra: o desfile das escolas de samba como cena contemporânea na Sapucaí. 2006. 255 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.*
- SANTA BRÍGIDA, Miguel. *O Auto do Círio: Drama, Fé e Carnaval em Belém do Pará. Belém: Programa de Pós Graduação em Artes/ICA/UFPA,2014.*

**“EU” CAÇADOR DE MIM: FORM(AÇÃO), (IN)FORMAÇÃO E
(TRANS)FORMAÇÃO DO PROFESSOR-PESQUISADOR-MÚSICO NUMA
PERSPECTIVA EPISTEMOPOÉTICA SOBRE ARTES/MÚSICA**

Lucian José de Souza Costa e Costa⁶⁸
Áureo Déo DeFreitas Júnior⁶⁹

PRELÚDIO

O que seria do Professor-Pesquisador-Músico sem suas experiências? E se essas experiências não fossem transcritas ao papel? Perceber situações em nossa volta nem sempre é compreensível aos nossos olhos. Esse exercício é fundamental para a compreensão de novos caminhos metodológicos na pesquisa.

O “olhar para si” traz a construção de saberes e, a partir dessa fonte subjetiva, entrelaça-se outras referências teóricas que vão dialogar com a pesquisa, e trará o reconhecimento para o campo acadêmico. Para Delory-Momberger (2006, p. 361), “A prática de histórias de vida em formação fundamenta-se sobre a idéia de apropriação que o indivíduo faz de sua própria história ao realizar a narrativa de sua vida”.

Entre a escrita cartesiana e poética, tomamos a liberdade para fluir dentro desse dualismo, uma vez que essa pesquisa é um recorte de tese de doutorado e encontra-se na linha 3 (PPGArtes/UFPA) seguindo uma escrita cartesiana. O divisor de águas deu-se a partir da disciplina Atos de escritura, a qual trouxe reflexões acerca da Fenomenologia para a pesquisa. Sendo assim,

A fenomenologia da imaginação apresenta novos estudos e vieses com relação à imagem poética. Esta deve ser captada em sua atualidade no momento em que “emerge na consciência como um produto direto da alma”. Isso exclui qualquer causa ou antecedente para explicar a imagem. Deve ser enfocada como criação do poeta em seu valor subjetivo (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 77).

Nesse momento em que a disciplina foi ministrada, verificamos os elementos que já existiam na escrita e que poderiam contribuir com atravessamentos, insights, vivência na docência, entre outros caminhos da pesquisa. Um ponto de referência foi o percurso acadêmico (Curso Técnico em música, Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado), o qual trouxe contribuições para a construção de uma autobiografia, que tenta compreender a formação do professor-pesquisador-músico num determinado espaço-tempo.

⁶⁸ Doutorando em Artes (PPGARTES/UFPA); E-mail: luciancosta51@yahoo.com.br

⁶⁹ Ph.D. em Educação Musical; E-mail: aureo_freitas@yahoo.com

Atos de escritura 4

De acordo com Costa e DeFreitas (2020, p. 2), [...] “o processo de aprendizagem, as etapas, as inquietações e principalmente os erros cometidos neste trajeto transformam-se em reflexões para sua própria área de atuação, seja ela a música ou áreas afins”.

Esse processo torna-se um movimento circular, a partir dessa ideia, apresentamos o objeto de pesquisa que desdobrasse na formação continuada de professores de Artes/música e como objetivo geral propomos: Promover a formação continuada de professores de Artes/música da educação básica no município de Belém a partir de conteúdos e estratégias metodológicas fundamentais para a área, tendo como base o perfil dos profissionais, a realidade das escolas em que atuam.

Para a compreensão desta pesquisa, emergiu o seguinte problema: Como o processo de formação continuada desenvolve-se na educação básica, com professores de Artes/música, a partir de sua prática docente e pesquisa em música? A presente reflexão dessa pesquisa configura-se em atravessamentos a partir de uma epistemologia poética.

Na disciplina atos de escritura, em decorrência das discussões e aprofundamento acerca do conhecimento, a pesquisa encontrou uma aproximação com a escrita poética revelando atos poéticos que estavam ocultos. Esse acontecimento na pesquisa explica a trajetória da experiência vivida, pelos pesquisadores, para explicar o contexto da formação continuada em música. Nesse caso,

O ato poético é um instante de sonho. É um instante inefável, irrepetível, sem passado, sem descrições, sem devir. Cada ato é outro ato, porque é um outro instante. Esses atos permanecem nas páginas da poesia e continuam a existir graças aos devaneios de um sonhador (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 32.).

Ao longo da disciplina atos de escritura, a pesquisa foi encontrando seu lugar poético e concebendo novas formas para justificar o seu processo de construção. Em face ao exposto, concentramos na tríade poética: saber, conhecer e reconhecer, direcionando ao objeto (Fenômeno), objetivos e problema da pesquisa.

Esse movimento circular na pesquisa faz um diálogo com a epistemologia poética, para compreender o percurso desse fenômeno. A primeiro plano, acionamos o ser professor – pesquisador – músico para entender a formação e transformação do eu “caçador de mim”. Assim, encontro vários lugares de fala que ajudam a viabilizar o entendimento sobre formação de professores de música.

A partir de certas provocações, em atos poéticos, emergiu a concepção do: 1) **saber** - onde expomos as vivências; o 2) **conhecer** - onde traçamos uma analogia à flor e as pétalas que são peças fundamentais na pesquisa, bem como “eu” pesquisador

Atos de escritura 4

localizado no centro da flor; e o 3) **reconhecer** no qual nos debruçamos em compreender a formação continuada de professores de música e as vivências.

Para Costa e DeFreitas (2020, p. 2) “O próprio contexto social, as vivências, as reflexões, o processo criativo e outras possibilidades que a música permite realizar são fundamentais para a construção do saber musical”. Sendo assim, a partir de certas provocações para esta pesquisa, emergiram cinco verbos de ação, que dialogam com a formação continuada de professores de música, são eles:

1. Florear
2. Margarizar
3. Formacionar
4. (*In*) formacionar
5. (*Trans*) formacionar

A percepção dos verbos descritos emergiu durante o aprofundamento a respeito da epistemologia poética, em decorrência aos atravessamentos que a própria pesquisa mostrava. De modo que, cada verbo possui uma potência epistemológica, que colabora com o percurso da pesquisa e, conseqüentemente, ao processo criador.

Com a colaboração do próprio percurso, o objeto de estudo ficou acessível de ser observado, pois o Trajeto-percurso construído trouxe reflexões do processo de si mesmo como professor atuante, como pesquisador atuante e até mesmo músico atuante. Daí a conexão em perceber que me tornei “*Caçador de mim*”. A pesquisa encontrou seu lugar no trajeto-percurso do próprio pesquisador (COSTA; DEFREITAS, 2020, p. 5).

O próprio trajeto, enquanto professor- pesquisador-músico fez dialogar com as reflexões poéticas, dentro da disciplina Atos de escritura. Nestas aulas, o lugar de fala dos pesquisadores apresenta-se com grande potência para a discussão da formação do professor de música. Na próxima sessão, podem-se perceber verbos encontrados, por meio da familiaridade que esta pesquisa encontrou, a partir do ato poético.

Eu caçador de mim: descobrindo verbos potentes da pesquisa

Uma descoberta. Um novo olhar. Uma escrita poética. Vários caminhos. Vários atravessamentos. Muitas provocações foram primordiais para o surgimento que denominamos: “eu caçador de mim”. Essa sessão vem descrever o processo da construção de verbos potentes que articulam a pesquisa e os significados de cada verbo.

Atos de escritura 4

O ponto de partida deu-se, a partir da disciplina atos de escritura, tudo era novo, confuso e cheio de dúvidas. No decorrer da disciplina, as peças foram se encaixando, de modo que a pesquisa e as reflexões expostas pela professora fizeram sentido, tanto aos pesquisadores, como para a própria pesquisa.

Uma das primeiras questões a ser colocada foi: qual epistemologia poética da sua pesquisa? ou seja, pergunta pulsante da pesquisa. Posteriormente, foi apresentado o autor Gastor Bachelard que discute a fenomenologia, “o olhar para si”, nesse diálogo, passou a ficar claro o movimento da escrita, por ser uma pesquisa movente.

Em diversas aulas, houve provocações e reflexões para pensar a metodologia da pesquisa, nesse caso, foi nos apresentado a tríade poética: Saber, conhecer e reconhecer, que está vinculado ao objeto, objetivos e problema da pesquisa. Essa primeira provocação fez exercitar a mente acerca desse fenômeno, um movimento do micro para o macro, pensando como pesquisador e sujeito, a partir das vivências.

A compreensão, dessa epistemologia poética, trouxe insights sobre a pesquisa, mostrando novos caminhos, a partir das vivências, em um plano subjetivo, em diálogo com os sujeitos. Essa vivência transformou-se numa escrita poética, pois os pesquisadores fazem parte das cenas descritas na pesquisa. Assim, a compreensão para pensar os verbos ficou mais clara, após algumas aulas. Para isso, a construção dos verbos potentes foi pensada, a partir de elementos imagéticos da pesquisa, palavras-chave e o trajeto da própria escrita.

Nessa perspectiva epistemológica, emergiram os verbos a seguir e, respectivamente, seus significados para a pesquisa:

a) Florear

O surgimento das pétalas na pesquisa é para a compreensão do objeto da pesquisa. Cada pétala representa elementos que atravessam o pesquisador como: lugares, mudanças de campo da pesquisa, percurso acadêmico, entre outros. Essas fontes encontram-se presas ao centro da pesquisa, ao qual refere-se ao miolo da flor, o “eu” como centro da pesquisa, eis o termo “caçador de mim”, pois tudo encontra-se ajustado ao meu corpo, à minha vivência. A visualização que veio na mente é de uma flor que esta rodeada de pétalas e alinhadas ao miolo.

Atos de escritura 4

A imagem poética está diretamente vinculada à imaginação. Sem esse *élan* vibrante e metamorfoseante da imaginação, a imagem não seria mais do que um objeto ou uma representação sensível da realidade. Ela é uma produção criadora e não reprodução. A imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis “fantasmas” que habitam o mundo do sonhador (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 96).

Este verbo tem como principal ação, a de reunir os elementos fundamentais que atravessam a pesquisa, para se pensar possíveis diálogos sobre formação continuada do professor de música. A imagem força que permeia este ato é a da flor, aquela que brota, que articula, que origina pétalas. Essa percepção da imagem e sua materialização realça o corpo da pesquisa.

b) Margarizar

Verbo articulador que permite movimentar a pesquisa é o margarizar, onde cada flor tem uma identidade específica. Escolhemos a margarida, flor que de noite fecha e, ao dia abre, devido ao sol nascente. Essa analogia muito descreve a pesquisa, pois essa relação ressalta a existência de uma pesquisa movente, existente dentro de um corpo presente e atuante. Outra relação persistente deve-se ao fato da margarida ser adaptável a qualquer tipo de solo, uma vez que o próprio trajeto dos pesquisadores remete a esse processo de formação, ou seja, adaptável. Isto é, o conjunto das pétalas constitui vida à pesquisa.

c) Formacionar

Verbo que articula compreender o processo de formação continuada, de professores de artes/música, através do auto trajeto dos pesquisadores. O processo de formação, primeiramente, parte da experiência, vivência, prática de determinada área de conhecimento para a vida. Em seguida, parte do conhecimento teórico, em diálogo com a autobiografia para entender determinadas dificuldades.

d) (In)formacionar

Verbo que permite compreender o processo interno para dentro da pesquisa. Ato de esclarecer o funcionamento da pesquisa, a qual reúne conhecimento específico no campo da formação continuada de professores de música.

Segundo Costa e DeFreitas (2020, p. 6):

A própria percepção de si mesmo constrói a formação do (eu) professor entrelaçado com a pesquisa em andamento. Este olhar parte de um fenômeno em volta para justamente explicar um fator existente e progressivo no ensino-aprendizagem que é a formação inicial e continuada do professor de música.

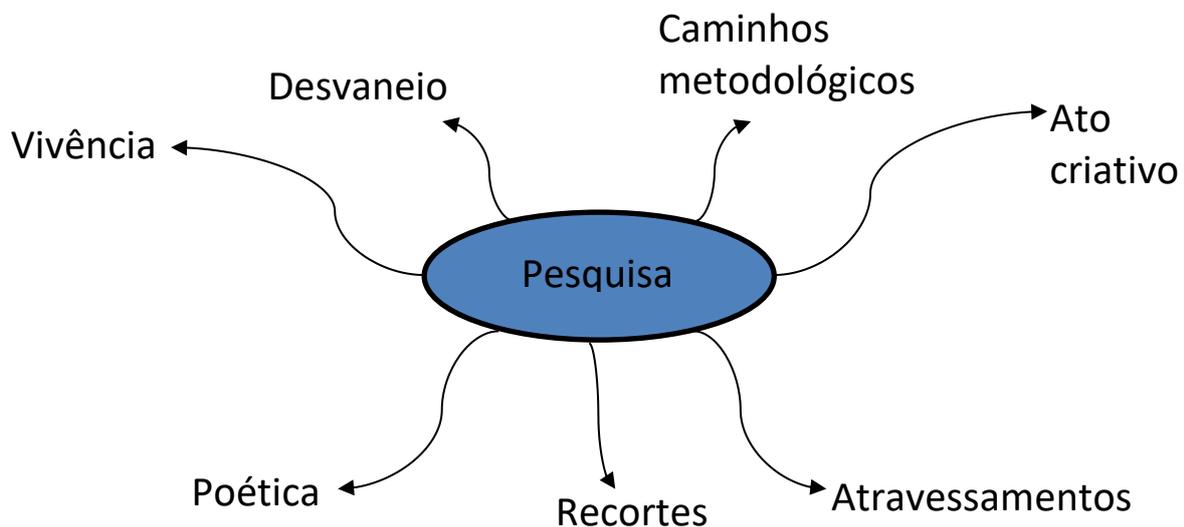
Atos de escritura 4

e) (Trans)formacionar

Verbo que visa compreender o processo para além da pesquisa. O encontro da pesquisa, com a disciplina atos de escritura, trouxe uma nova forma na escrita, ou seja, uma metamorfose comparada ao de uma borboleta.

Após a construção dos verbos, a relação da pesquisa com os pesquisadores trouxe um olhar epistemopoético para a colaboração da escrita. Esse campo metodológico traz dobras para a pesquisa, as quais permitem dar um direcionamento, indagações para a construção de saberes. Dessa compreensão, emergiu a seguinte imagem poética que aciona essa escrita poética:

Figura1: Caminhos da escrita poética



Fonte: Autor da pesquisa (2021)

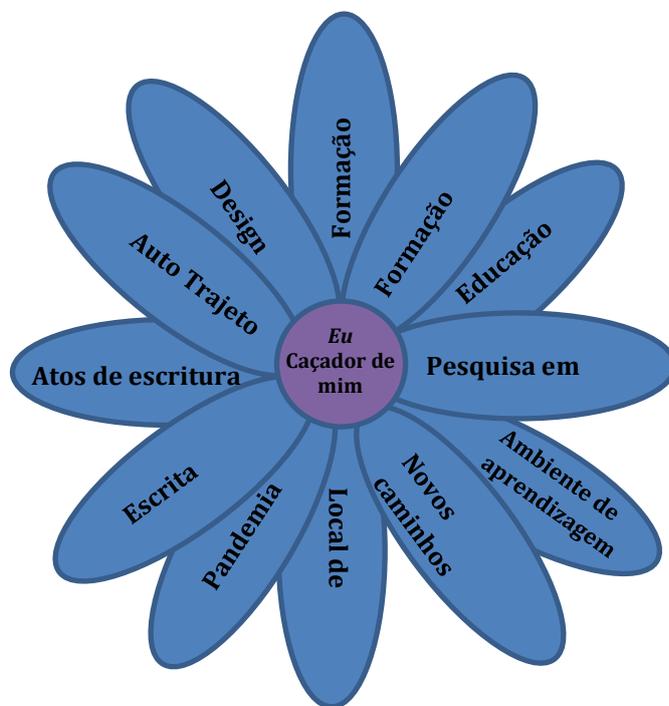
No segundo momento, a partir da construção de verbos potente da pesquisa, surgiu uma segunda imagem poética, que faz conexão à pesquisa, de forma que cada verbo explica os elementos principais da figura, criando força para explicar o sentido e compreensão da pesquisa. Todos os elementos que estão representados nas pétalas atravessam a pesquisa, uma vez que os pesquisadores refletem que,

A imagem estava presente, presente em nós, separada de todo o passado que podia tê-la preparado na alma do poeta. Sem nos preocupar com os "complexos" do poeta, sem esquadrihar a história de sua vida, estávamos livre, sistematicamente livre, para passar de um poeta a outro, de um grande poeta a um poeta menor, à vista de uma simples imagem que revelasse o seu valor poético pela própria riqueza de suas variações (BARCHELARD, 1988, p.3-4).

Atos de escritura 4

Desse modo, a imagem a seguir emergiu da disciplina atos de escritura, em decorrência de várias reflexões e provocações, a respeito da pesquisa em formação continuada de professores de música.

Figura 2: Imagem poética (Florear poético)



Fonte: Autor da pesquisa (2021)

Mediante a construção da imagem poética, que traduz força para pesquisa, podemos compreender a tríade poética encontrada na pesquisa, traduzindo seus caminhos epistemopoéticos. Essa analogia observada consegue esquematizar o olhar dos pesquisadores para dentro da pesquisa, dando acesso ao lugar de fala do “eu” pesquisador.

Observem a seguir, a tríade poética da pesquisa: o **saber** nessa perspectiva do florear parte das vivências. Para Duarte (2018, p. 94), o saber traduz a prática, ou seja, uma ação. Desse modo, trouxemos para o centro da pesquisa o trecho da letra “Caçador de mim”: “por tanto amor, por tanta emoção, a vida me fez assim, Doce ou atroz, Manso ou Feroz eu, caçador de mim” (Luís Carlos Sá / Sérgio Magrão).

A Analogia do florear está no termo **conhecer**. O emprego do verbo conhecer (*gignósko*) se relaciona ao conceito de reconhecimento, segundo Duarte (p. 94, 2018): Pétalas são peças constituídas da flor, situadas no seu verticilo protetor mais interno. O conjunto de pétalas de uma flor é chamado corola.

Atos de escritura 4

As flores criadas pela imaginação estão sempre em ascensão, mesmo as dos abismos obscuros, negros e sombrios. As flores são luzes e as luzes são flores que existem para brilhar, fazendo o cosmos cintilar. As flores estão em consonância com os ritmos do cosmos, participando da sinfonia do sol nascente e do sol poente. “Cada flor é uma aurora”, cada flor é uma chama, e em cada imagem da flor há sempre um buquê de sonhos a desabrochar nos versos de um poeta (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p.82).

Reconhecer: Compreender a formação continuada de professores de música é pensar nas peças fundamentais que constituem as vivências. Cada parte é fundamental no processo de formação, sendo assim, forma-se um conjunto de pétalas na pesquisa.

Afinal a ação de reconhecer pressupõe um conhecimento prévio incompatível com a ignorância absoluta. É verdade que a definição não prima pelo rigor, mas ainda assim o vocabulário empregado não deixa dúvida quanto ao processo de cognição envolvido (DUARTE, 2018, p.92).

A partir desse entendimento, por meio de analogias e reflexões, é possível perceber a importância da linguagem poética, como atravessamento na própria pesquisa. Pode-se afirmar que a imaginação projeta a realidade externa. O ser poético encontra, no seu interior, profundidades do mundo real, para explicar o exterior, ou seja, a pesquisa tem vários caminhos para ser entendida.

A linguagem poética, em sua expressão, conquistou um espaço em que o sonhador pode ter o “direito de sonhar” e de expressar-se com toda a autonomia que lhe é assegurada pela imaginação. A imaginação projeta e contorna o seu devir em conformidade com o “diagrama” de cada poeta e com a realidade exterior. A expressão poética configura-se em consonância com esses dois momentos: interior e exterior. Nessa síntese, poder-se-á encontrar o ser poético da expressão (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p.73).

De igual modo, podemos descrever que os caminhos aqui propostos para a construção de verbos, parte da vivência do pesquisador, ao qual começa entender o seu próprio corpo e reverbera o seu próprio percurso. Dessa forma, percebe-se seu lugar de fala, em diálogo com a pesquisa, que traz consigo outros olhares, por meio de teóricos, que contribuem à escrita.

Signos ortográficos numa perspectiva epistemopoética

Professor produz ensino, pesquisador produz ciência, artista produz performance, existe um elo entre o mesmo corpo. Nessa sessão, buscamos trazer indicação de signos ortográficos para uma provocação em Arte, um atravessamento que emerge um verbo potência para essa pesquisa é a *Trans/form/ação*, que descrevemos com a ação do tempo em detrimento à linguagem da música. Usaremos palavras, como verbo de ação, para conduzir essa perspectiva epistemopoética, pois,

Atos de escritura 4

A palavra, de acordo com a etimologia, tem um significado nominalista; e na linguagem cotidiana, uma significação comum, usual. Mas, potencialmente, tem um valor poético. Basta que se vincule às coisas e se comece a devanear, para que ganhe profundidade e as imagens brotem (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 147).

Essa *Trans/form/ação*, que aqui descrevemos, consiste nas mudanças em decorrência à pandemia (COVID-19) que muda alguns elementos na pesquisa, sejam elas: a formação de professores e o plano de formação continuada. A partir desse fenômeno, tudo se volta para um único lugar na pesquisa: um novo caminho metodológico. Além de verbos de ação usados para compreender esse fenômeno, utilizamos imagens para explicar a ação do tempo, bem como os atravessamentos que contribuem na pesquisa.

Na epistemologia, procura desembaraçar-se da forma e da fórmula através de uma “fenomenotécnica” que se resume em “atividade”, “aplicação” e “matéria”. Na poética, a “reprodução” é ultrapassada pelo onirismo da imaginação criadora, cuja função é produzir imagens que metamorfoseiam o real (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p.9).

Os signos ortográficos revelam força e entendimento valioso para pesquisa. A palavra formação está sendo usada, nesta pesquisa, em menção ao processo formativo dos professores de música. Buscou-se no dicionário da língua portuguesa online *Dicio* (2021) o significado de cada palavra. Em seguida, refletimos a partir de um olhar pessoal: qual a revelação essas palavras trazem para a pesquisa?

A palavra **Form(ação)** segundo o dicionário *Dicio* significa: substantivo feminino. Ação de formar, de criar dando forma, de fabricar; fabricação ou criação. Em detrimento à tríade poética, podemos descrever que educar traduz em **saber** algo, por meio de uma vivência. A “ação” traduz prática.

A palavra **(In)formação** segundo o dicionário *Dicio* significa: substantivo feminino. Reunião dos conhecimentos, dos dados sobre um assunto ou pessoa. Em detrimento à tríade poética descrevemos como um estudo de possibilidades para dentro da vida social em **conhecer** outros meios teóricos. O “in” traduz conhecimento para dentro da pesquisa

A palavra **(Trans)formação** segundo o dicionário *Dicio* significa: substantivo feminino. Qualquer tipo de alteração que modifica ou dá uma nova forma a; mudança de uma forma em outra; metamorfose: transformação da borboleta. Esse processo condiz com a realidade que a pesquisa atravessa. Em detrimento à tríade poética, o **reconhecer** revela uma nova metodologia que repercute em vários diálogos, resultando na epistemopoética. O “Trans” reverbera mudança para a pesquisa.

Coda

A partir da perspectiva epistemopoética, encontramos na pesquisa vários lugares de fala e possibilidades na escrita, principalmente a poética. Uma das formas para compreensão da pesquisa descreve-se em verbos de ação, imagens e atravessamentos, além da utilização de termos da semântica da área, para, por exemplo, introdução e conclusão, neste texto. Desse modo, o sujeito da pesquisa move-se em direção ao seu próprio trajeto, para explicar o corpo da pesquisa, percebemos a interação entre o que denominamos de “caçador de mim” e o objeto da pesquisa. Para isso, a história de vida torna-se relevante para a construção de saberes. Dessa forma,

Ao compreender a sua História de Vida recriam-se fatos e acontecimentos importantes dessa história, possibilitando entender como um sujeito chega a ser o que é. O conhecimento que se faz pelas narrativas de si torna sua própria história um objeto de investigação, extraindo saberes para si e para o outro, fazendo o registro dessa construção histórica para evidenciar acontecimentos que o formaram nos contextos históricos, sociais, culturais e, neste caso, músico-educacionais (ABREU, 2017, p. 209).

O elo entre a formação, a informação e a transformação permitem compreender o processo do professor-pesquisador-artista, por meio de conhecimentos teóricos, vindo da própria escrita cartesiana, bem como do autoconhecimento, para entender a formação continuada de professores de música. O conhecimento e o autoconhecimento são indissociáveis, uma vez que colaboram em torno da pesquisa. Para Passeggi,

Essa indissociabilidade do sujeito do conhecimento e do autoconhecimento é importante para conceber os professores em formação, notadamente, na “sociedade biográfica” (ASTIER; DUVOUX, 2006), em que o sujeito enfrenta a injunção do desafio biográfico. Desafio de falar de si, de refletir sobre si mesmo, de “fabricar uma história de si”. É inegável que hoje as prováveis trajetórias já não são mais traçadas por antecipação como anteriormente (PASSEGGI, 2016, p. 71).

Ao presumirmos que a escrita poética já se encontra no pesquisador, afirmamos que provocações e reflexões são necessárias, para emergir diversas possibilidades de escrita para a contribuição na pesquisa. O “eu caçador de mim” transmite a ligação entre o trajeto, as provocações, as reflexões e os atravessamentos que conversam entre si, trazendo vida ao corpo da pesquisa.

Desse modo, o processo aqui descrito revela novos caminhos metodológicos para se pensar pesquisa e transmitir um diálogo epistemopoético, na compreensão do que seja a formação continuada de professores de música. Dessa maneira, as experiências dos pesquisadores reverberam na pesquisa, construindo escrita poética e revelando novos saberes para o conhecimento específico da área de cada pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Delmary Vasconcelos de. História de vida e sua representatividade no campo da educação musical: um estudo com dois Educadores Musicais do Distrito Federal. **InterMeio**: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Campo Grande, MS, v. 23, n. 45, p. 207-227, jan./jun. 2017
- ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COSTA, Lucian José de Souza Costa e; DEFREITAS Júnior, Áureo Déo. Percursos na música: reflexão sobre formação inicial e continuada de um professor de música a partir do seu (auto) trajeto. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 30., 2020, Manaus. **Anais**[...]. Manaus:[s. n], 2020.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.32, n.2, p. 359-371, maio/ago. 2006
- DUARTE, Adriane da Silva. Saber, conhecer, reconhecer: lições de epistemologia poética. **O que nos faz pensar**: cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, v.27, n.43, p. 191-207, jul.-dez. 2018.
- PASSEGGI, M. C. Narrativas da Experiência na pesquisa-formação: do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico. **Revista Roteiro**, Joaçaba, v. 41, n. 1, p. 67-86, 2016.

**ARREDONDAR A VOZ QUE HABITA EM MIM: reflexos e reflexões de
uma pesquisadora em Artes.**

Marluce Cristina Araújo Silva⁷⁰
Ivone Xarier⁷¹

*Salve a todas as mulheres que vieram antes de nós. A todas erveiras.
Curandeiras Parteiras Sacerdotisas Deusas Mães e avós.
Seguiremos a trilha de sangue e folhas deixada por vós Senhoras da sabedoria milenar.
Negras, Índias Mulheres bibliotecas.
Que guardam no envelhe-ser da pele.
Os aprendizados da vida.
E que nos doam.
Em forma de chá.
De ditado, de prece, de cuidado.
Tudo quanto receberam das que te antecederam.
Sabemos que nossa sina é sangrar.
E isso não nos mata.
Somos mulheres lua vermelha.
E nos reinventamos a cada mês.
No jorrar de nosso rubro sangue.
Seguiremos como nos foi ensinado.
Marcando o caminho com sangue e folhas.
Para as que vierem depois de nós. Não se percam...*

**Linha/Manual de Ginecologia Natural e Autônoma
dezembro 2017 Salvador - Bahia, Brasil**

PRÉ-ESTREIA

Era uma vez, a redondeza do meu ser, minha circularidade cíclica. Na infância, minha voz se contrariou ao comentário de ser um ser tagarelante e sim, apenas um ser andante, caminhante com sua arte, ser fluente, movente e consciente. Minha voz acreditou na força das histórias, como memória viva do amor e, no ato de contar e ouvir histórias, como a estirpe da voz, crendo, assim, na voz das vozes, na voz dos xamãs, griôs, Akapalôs,

⁷⁰ Mestranda em Artes no Programa PPGARTES-UFPA-. Especialização na Arte de Contar histórias FCC-Faculdade Conhecimento e Ciência. Graduada em Licenciatura Plena em Teatro-ETEDUFPA- 2017, e-mail: mardeluz26@gmail.com

⁷¹ Professora pesquisadora da UFPA. Doutora em História Social – PUC (Pontifícia Universidade Católica) – SP (2010), Mestre em Antropologia Social pela UFPA (1998). Professora Adjunta da UFPA, lotada no ICA, vinculada à ETDUFPA. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e no PPGARTES-UFPA. E-mail: ivmaxavier@gmail.com.

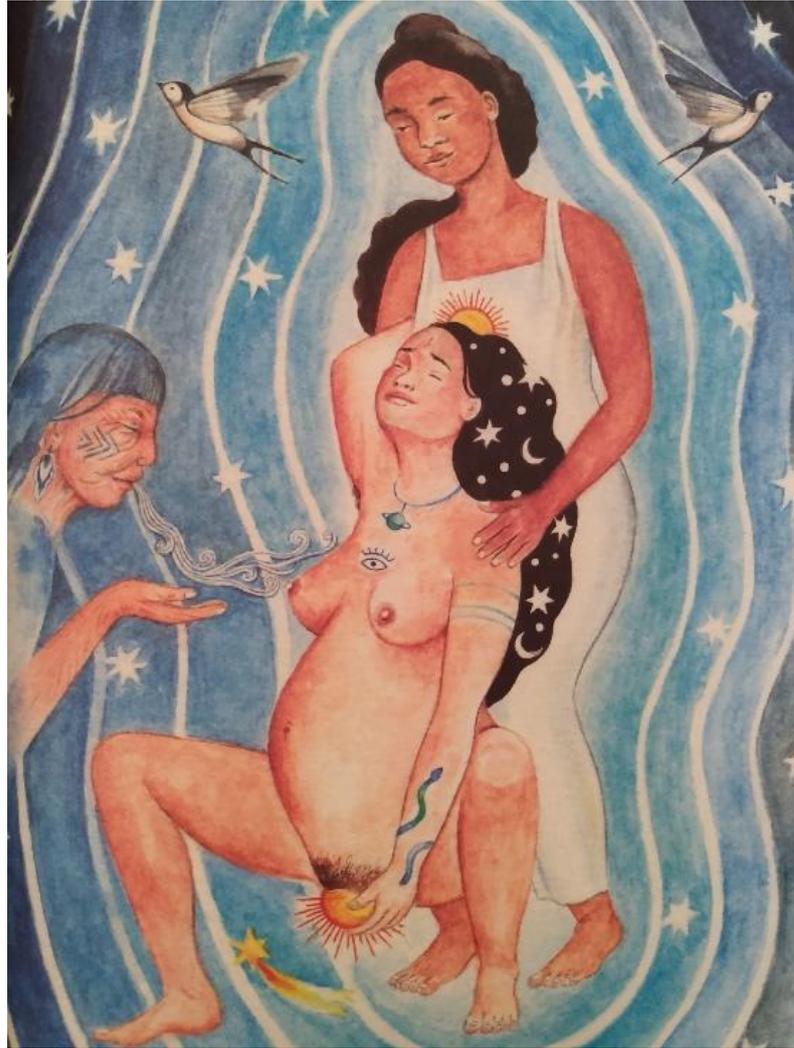
Atos de escritura 4

fabulistas e encantadores de histórias. Esses seres iluminaram, com o poder do fogo e o som do tambor, acordando outras vozes. Acredito nas histórias que minha mãe Maria acreditou, contadas pela voz de minha avó Ana, voz que nos contava para afastar as doenças, o medo e a incerteza, e sussurrava em nossos ouvidos, pérolas em forma de conselhos: -Minha filha, não faças de noite, o que possas te arrepender de dia e não te desvias do teu caminho!

Desde então, estou a serviço da voz! Por tudo isso eu conto, conto por minhas ancestrais e que minha voz possa defender a pureza, a sabedoria e a força da indagação, para compartilhar com confiança a simplicidade e a profundidade da linguagem, da beleza e da voz em função do amor. E esse amor se expandiu, fez-me sentir o peso dele, em forma de crias, Moisés e depois Ângelo, dois meninos, dois homens gestados e paridos em meio aos atravessamentos que meu ser mulher, filha, irmã, amiga, artista, mãe e pesquisadora vivenciam. E esse amor se estendeu e minha voz, *que antes, apenas artística*, dava vida aos personagens no Teatro, nas histórias e contos fantásticos; e, com o tempo, minha voz foi se esvaziando, logo, foi se ampliando, se arredondando, processando, se politizando, assentando e acomodando o verbo *doular*. E assim, através *de uma voz política*, em prol do “parto humanizado”, fui aprendendo a ajudar outras mulheres a buscarem por serem cíclicas como a lua, donas de si e de seus corpos.

Nesse sentido, o objetivo do presente ensaio é elucidar sobre o meu percurso com a voz, quando atuo como contadora de histórias e doula. E, a partir da discussão da voz, enquanto performance, tecer um breve resumo de minha trajetória nesses dois campos de experiência fenomenológica, onde a voz é o fio condutor.

Figura 1 - 1º Luação



Fonte: Julia Vargas (2021).

À NOITE SOU DEVANEIOS E DE DIA EU CONTO O QUE VEJO!

Essa breve narrativa conta, poeticamente, sobre como emerge em mim a necessidade de pesquisar o fenômeno da voz. Manifesto, portanto, minhas inquietações como pesquisadora em Artes, de tal forma a responder qual seria a função de minha arte e minha voz, ao contribuir, conscientemente, com a sociedade na qual me desenvolvo, pois, a consciência de quem somos interfere, diretamente, no nosso fazer e estar no mundo; no meu caso, saber quem sou, desenvolver um entendimento de qual é meu papel no mundo, interfere, positivamente, no meu fazer artístico. Lá, do fundo do meu eu/ser/mulher chego ao entendimento que ela, minha voz, é a energia que move minha inteireza, pois como pessoa, educadora, artista, contadora de histórias, mãe e doula, sinto que é na e pela voz que desenvolvo vitalidade e força para, através da palavra falada,

Atos de escritura 4

legitimar minha arte, e na performance conjugada ao meu corpo, estar disponível para dar-lhe passagem.

Minha voz *artística*, há tempos, vem dando vida aos personagens no Teatro, dando cor e temperatura às histórias, fábulas e contos fantásticos; e tem uma performance própria, ao qual, com o tempo, fui sistematizando e criando um fazer genuinamente meu, orgânico e que sinto enorme prazer ao realizar; estar entre as pessoas, no palco, nas bibliotecas, nos espaços culturais, nas ruas, me eleva e faz de mim uma artista consciente de minha voz, quando ela reverbera no outro e o quanto o que levo comigo, a cada apresentação, pode fazer toda diferença para o espectador que me contempla, naquele exato momento.

Ao me preparar para uma apresentação, primeiramente, alongo meu corpo e aqueço minha voz, com técnicas específicas de respiração e ampliação vocal. E, sempre ao iniciar uma contação de histórias, peço para o público se conectar por meio de uma dinâmica lúdica, criativa e, após esta prática, sempre início a narrativa cantando uma canção de minha autoria. Considero este momento muito importante, para estabelecer uma atmosfera propícia para o encantamento e para o exercício da imaginação.

MODULAÇÕES DA VOZ PARA CONTAR

-Vamos esfregar as mãos e deixá-las bem quentinhas, ativando nossa fogueira interior, colocá-las nos ouvidos e, depois, no coração! Porque contar e ouvir histórias é RECORDAR, é passar novamente pelo CORAÇÃO!

CANÇÃO

*Eu vim estou aqui e vim para contar,
Contar uma história,
Que há muito tempo ouvi contar.
A história é aquela que um dia alguém me contou,
Agora eu vou recontar,
Para podermos recriar,
O mundo começou, a partir das narrativas,
Quem aqui contar um conto,
Também pode aumentar um ponto!*

- Há muito tempo, na época dos avós dos avós dos nossos avós...

Quando me preparo para contar história, um sentimento de estar gestando palavras, pessoas, mundos, me atravessa. E, como afirma Eduardo Galeano, em seu conto,

Atos de escritura 4

A Paixão de dizer, Livro dos Abraços “Este homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México, o narrador, o que conta a memória coletiva, está todo brotado de pessoinhas” (GALEANO, 2002, p. 18).

Ao utilizar minha voz para contar, tenho um ritual próprio, nele, eu canto e passeio com a voz, por lugares inimagináveis, pois, com ela posso dar asas à imaginação e permitir uma atmosfera de encantamento e (re) encantamento de mundos.

Figura 2 - Boneca Contadora de histórias: Escultura em barro de Jemez Pueblo



Fonte: Pueblo (2021).

Atos de escritura 4

Figura 3 - Performance: A Menina que Reencantou seu Mundo/ETEDUFPA/2017



Fonte: Arquivo pessoal: Defesa de TCC - A Arte de Contar Histórias: Um Parto de Mim Mesma.

Com o passar dos anos, fui me aprimorando como artista. São 15 anos trabalhando com a contação de histórias e, há 20 anos com Teatro; fui me desenvolvendo como pessoa, professora de teatro, contadora de histórias e mulher. Aos 32 anos, me tornei mãe e, logo aos 36 anos, mãe pela segunda vez. Essa experiência de maternar trouxe-me, com o tempo, a maturação que precisava para praticar outros modos de utilizar minha voz. Não só pela responsabilidade de ser a condutora de dois seres humanos, mas a de, também, militar no cenário obstétrico do gestar e parir, por conta da minha experiência pessoal, ao viver tão marcante momento.

Foi então, que fui me especializando em um discurso que identifico como sendo minha *voz política*, com a qual milito há 10 anos, em prol do “parto humanizado”, movimento mundial, ao qual me inseri e fui aprendendo a ajudar outras mulheres a buscarem a autonomia de si e de seus corpos. Tive a positiva experiência de ter a presença da doula, em meus partos. A experiência de parir com atendimento humanizado, despertou em mim, após o nascimento do meu primeiro menino Moisés, o desejo e necessidade de ajudar outras mulheres a realizarem seus partos de forma tranquila e respeitosa. Minha formação em doula ocorreu em 2014, pelo instituto GAMA (Grupo de Apoio à Maternidade Ativa) de São Paulo.

A Doula é uma profissional que dá suporte contínuo, físico e psicológico a mulheres grávidas que desejam ter sua vontade e seus corpos respeitados, no momento

Atos de escritura 4

de seus partos e, assim, conseguirem parir seus filhos de modo natural e humanizado. Portanto, percebi que, assim como contar histórias, que para mim é um ato de fé na vida, fé nos seres humanos e, principalmente, uma forma necessária de se continuar o repasse do que acredito ser a memória do amor aos nossos ancestrais; *doular* também me transporta para o que há de mais primitivo e ancestral, doulando uma mulher, através de minha voz, transporto-me e transporto-as para outras dimensões.

Quando doulo uma mulher, levo comigo a sutileza a qual precisei, no momento em que me encontrei parindo. Chego, em silêncio, tento primeiro olhá-la como quem diz, “estou aqui” e, conforme o momento requerer, lembro-a de como vocalizar, a cada contração que sente; e relaxar com a reverberação de seu próprio som. Vou vocalizando junto, para que ela se sinta à vontade para fluir, vou dizendo sempre, bem pertinho do ouvido, que tudo está bem e que ela está maravilhosa, que seu corpo sabe como fazer essa dança do nascer para renascer.

E, conforme minha intuição me diz, vou lhe encorajando a desabrochar e abrir, como se fosse um portal de luz. Utilizo afirmações e visualizações, onde minha voz vai materializando o que chamamos de “Partolândia”, lugar onde ela precisa chegar, pois o parto é um rito de passagem, a mulher renasce após os desafios pelos quais ela passa. Essas falas se transformam em benéficos para ela sair desse processo, mais fortalecida, para cuidar de seu filho. É sempre um renascimento para todos que presenciam. Parto é amor, é vida, renascimento, é chegada, é divino, parto é presença. Parir é um ato político amoroso!

TONS DE VOZ E PALAVRAS UTILIZADAS PARA DOULAR

-Ummmmhaaaarrrrrrrrrrrrrrrrrrrr (onomatopéia)

-Vamos você vai conseguir, vamos respirar e relaxar.

-Inspirar profundo e expirar soltando a pélvis e toda a tensão do corpo.

- A cada contração, veja você em um mergulho, nas ondas do mar e, a cada contração, menos uma para você conhecer seu amor, que vai chegar.

-Você é uma flor desabrochando, veja uma flor desabrochando e um portal se abrindo em luz.

-Eu confio, eu entrego, eu aceito, eu agradeço!

Figura 4 - Dia da Doula



Fonte: Luiza Guedes (2021).

Transcorro, portanto, de que maneira a minha Voz se revela, enquanto performance, na minha arte de contar história e no meu ofício como doula. Afirmando, assim, que esta performance está ligada à redondeza, onde habita meu ser no mundo. E, para elucidar essa reflexão, lanço mão dos escritos de Paul Zumthor (1915-1995), ele defende a voz não apenas como sinônimo de oralidade, visto que ultrapassa o sentido linguístico de comunicação, por meio da fala (ZUMTHOR, 1990). E, para o qual, a performance é "o único modo vivo de comunicação poética", é um fenômeno heterogêneo, em que o discurso poético, neste trabalho; o discurso da doula e da contadora para ser percebido integralmente necessita da "presença ativa de um corpo" (ZUMTHOR, 2018, p. 34 apud SILVA, 2019).

Atos de escritura 4

O presente trabalho também bebe na fonte de Gaston Bachelard (1884-1962), para atribuir devida consistência sobre o processo fenomenológico, ao qual minha experiência, como mulher e artista, ganha em utilizar a voz como performance, assimilando e assumindo a redondeza do meu ser e estar no mundo. Para Bachelard (2006a, p. 354), a fenomenologia do ser é expressa em sua redondeza, nos acidentes da forma e nos acontecimentos da mobilidade. O vir a ser, o tornar-se, o fluxo permanente do ininterrupto tem formas diversas, cambiantes (BACHELARD, 2006a).

E, para dar lugar e assentar esta voz ao meu fazer, como prática artística e política, este percurso poético/materno/ancestral se amplia com as contribuições de Clarissa Pinkola Estés (1994; 2007) e Carl Gustav Jung (2011), os quais me inspiram na busca por equilibrar a compreensão da potência e movência, que habitam em minha voz e, assim, dar os devidos contornos para arredondar a Voz que habita em mim.

A VOZ QUE VEM DE DENTRO

*No princípio existia o Verbo;
o Verbo estava em Deus;
e o Verbo era Deus.
No princípio Ele estava em Deus.
Por Ele é que tudo começou a existir;
e sem Ele nada veio à existência.
**Nele é que estava a Vida
de tudo o que veio a existir.**
E a Vida era a Luz dos homens.
A Luz brilhou nas trevas,
mas as trevas não A receberam.
(Jo 1,1-5)*

O ser humano ouve a voz de sua mãe, ainda dentro do útero, e a audição humana funciona, a partir da vibração das ondas sonoras. Quando, ainda no ventre, um feto começa a ouvir entre a 20^o e 24^a semana de gestação, quando os neurônios vão formando o córtex auditivo, a região responsável por processar o som. É a partir desse momento, que os bebês podem *ouvir a voz* de sua mãe, conseqüentemente, sua voz é um dos primeiros sons que ele ouve.

A voz é a matéria prima com a qual se moldam os pensamentos e os sentimentos, a voz é capaz de alcançar distâncias espaciais e temporais, onde o corpo não tem como chegar. Imaginem hoje, quando somos acometidos de uma pandemia e impossibilitados de nos encontrarmos, presencialmente, nossa voz acaba por fazer um intercâmbio de suma importância, através de nossa voz, virtualmente, podemos continuar a nos encontrarmos, para não calar nossa necessidade de socialização, nossas vozes têm nos aproximado há

Atos de escritura 4

milênios e, portanto, é um poderoso meio de comunicação entre os seres humanos e é um instrumento artístico fortíssimo, transportando um grandioso universo de assuntos que, em si, relacionam-se.

A voz, aqui percebida, como uma ferramenta de evolução, sendo uma característica do ser humano de ter, intrinsecamente, a necessidade de se agrupar e de se comunicar. Para mim, que na infância demorei a falar, e que por uma crença de minha mãe de que um pinto piando em minha boca eu falaria. Hoje, sinto o peso da obrigação de saber usar a voz de forma coerente e que é ela, o elo que me une ao meu ser atriz e artista da palavra. Sei bem como a voz que vem de dentro é responsável pelo meu desenvolvimento e contribuição, para o ato e a ação de relacionar-me com o mundo e seus atravessamentos. As vozes que vieram antes de mim, deram-me base para ouvir a minha voz interior e seguir firme na minha jornada.

Para Paul Zumthor, os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz encontram-se nas origens vocais da poesia, nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. É uma voz que emerge do silêncio primordial e expande-se para além do corpo que a pronuncia. “A voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (ZUMTHOR, 1990, p. 83).

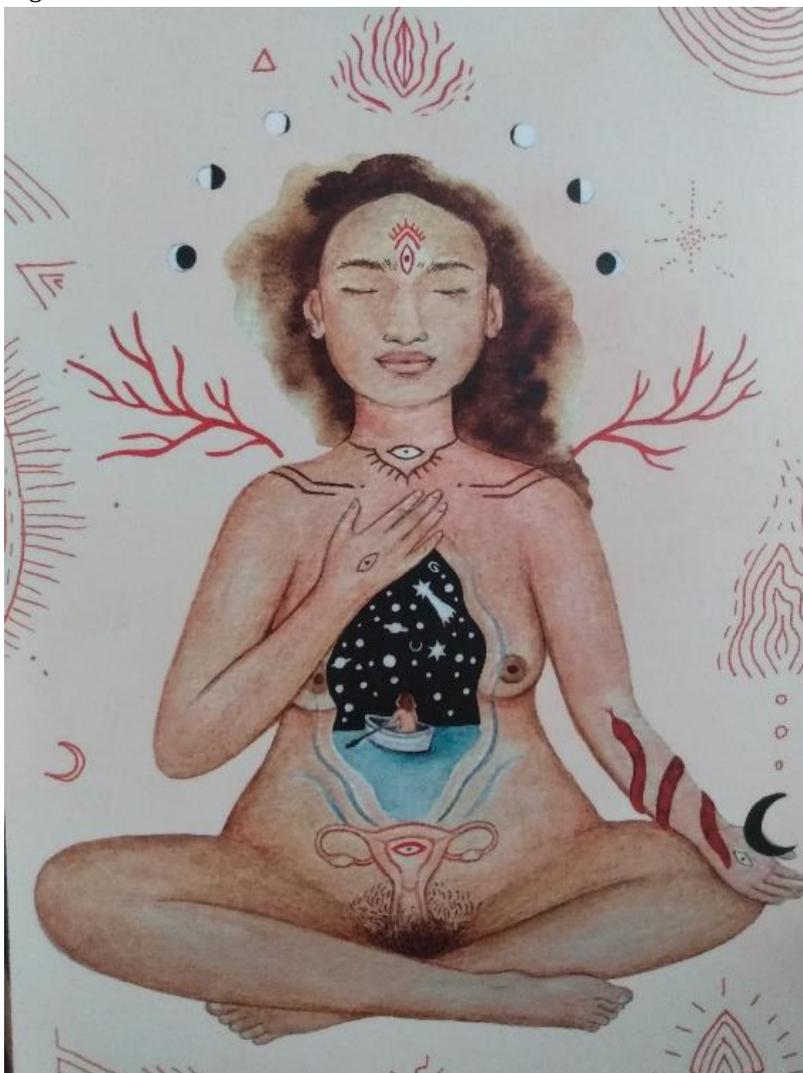
É esta alteridade que se funda uma performance, e que minha voz há tempos, vem experimentando, quando conto histórias, canto, danço, vivencio um verdadeiro ritual, crendo na mística que essa prática tem para mim, pois como bem já narrei aqui, minhas ancestrais deram-me, de modo mágico e especial, um caminho a trilhar, mesmo que no início de minha trajetória possa ter sido inconsciente, mais não menos fluente como um conto de fadas. Eu sei que não me tornei contadora de histórias por acaso. Assim como não milito, hoje, pelo parto humanizado na ocupação de doula, meramente porque sou mulher, mas porque acreditei e acredito na expressão de minha voz, como fonte de sabedoria e ativadora de consciências. E, para que este percurso seja validado por mim, minha voz desenvolve uma performance que ganha contornos conscientes a cada avanço da pesquisa.

Portanto, *a voz artística e política* que entrecruza meus dois fazeres, enquanto pessoa no mundo; a contadora de histórias e doula serão, então, o enlace que reúne o Sagrado Feminino, a ancestralidade que habita em mim; e a Fenomenologia será base para alargar as reflexões, impressões e expressões da minha voz, enquanto performance. É a

Atos de escritura 4

partir dessa compreensão, que minha voz se materializa em um jogo cênico (com o corpo, materiais sonoros, dança, canto, vestimenta), provocando a heterogeneidade, na perspectiva da fenomenologia do redondo, conforme estabelecido por Bachelard (2006).

Figura 5 - Cartão Postal Mandala Lunar



Fonte: Ieve Holthausen e Naíla Andrade (2021).

ARREDONDANDO MEU SER

Ao decidir enveredar por essas paragens e mergulhar, mar adentro, no meu ser em movimento cíclico, sinto-me grande, redonda, circular e como uma grande barriga gestando um ser, sigo arredondando-me em um ininterrupto gestar e parir e vir a ser. E, enquanto fui emergindo destas profundas águas e, por estes ares, fui ancorando meu ser, desejei escrever sobre minha voz, dando visibilidade a todas as vozes que me habitam e que, sobremaneira, as vozes de minhas avós, bisavós e tataravós, voz de minha mãe, voz da Grande Mãe. Vozes que me ajudam a parir a mim mesma, neste processo de arredondamento do meu ser.

Figura 6 - 12º Luação



Fonte: Chana de Moura (2021).

Parir-se a si mesmo é um processo longo, dolorido, profundo. É um mergulho fundo na alma, é um mergulho cheio de esperança do verbo esperar; onde lá no fundo encontrei sombras, vultos, medos, mas, transcendental e harmonicamente, encontrei também luz, um portal que religa tudo a todos, num só sopro, numa só potência, do verbo ar de respirar, criar, recriar e (r)existir, ir, ser, fluente, movente, consciente, tendo paciência, ciência de ser. Pesquisar o que me move e envolve, é parir a mim mesma, é uma forma de me conhecer, reconhecer e vir a ser.

Atos de escritura 4

Figura 7 - Doulando Simone Silva



Fonte: Arquivo pessoal: Nascimento de Cesar 04.04.2015.

Abuelas andinas (como são chamadas as avós em espanhol) contavam uma profecia de que a humanidade passaria por um momento que chamavam *O Tempo do Esquecimento ou o Tempo da Dúvida*. Neste tempo, esqueceríamos o poder de devolver o nosso sangue lunar para a terra, esquecendo, assim, toda a medicina que tínhamos dentro de nós. Esqueceríamos o poder de nosso útero, espaço criativo, onde toda vida é criada! Esqueceríamos a arte de parir naturalmente, esquecendo o poder medicinal das plantas e de cuidar e apoiar umas às outras.

E, nesse tempo de esquecimentos, o sangue que voltaria para a terra seria o sangue de morte, conflitos e guerra. Mas esta profecia contava, também, que um dia as mulheres voltariam a se recordar, a devolver seu sangue de vida para a terra (afinal, um óvulo não fecundado tem toda a potencialidade de vida em si), regariam suas plantas e lembrariam as medicinas. Olhariam para o céu, conectariam com a lua e seu ciclo, lembrariam a arte de parir e que só nos curaríamos e floresceríamos o amor que somos, cuidando e apoiando umas às outras. Essas mulheres que lembrassem iam lembrar às outras ao seu redor. Diziam que quando todas as mulheres lembrassem de devolver seu sangue de vida para a terra, o sangue de morte iria cessar (SAZANOFF, 2018).

Figura 8 - Mandala Lunar



Fonte: Julia Vargas (2021).

Nesta perspectiva de lançar uma lupa sobre minha voz, enquanto performance, sou atravessada pelas questões redondas do meu ser, pois contar e doular estão para mim ligadas ao meu fazer como artista e como mulher. Porém, a performance que minha voz *política e artística*, leva-me ao devaneio, que na produção noturna de Bachelard“ é uma fuga para fora do real... o devaneio poético é um devaneio cósmico.” (BACHELARD, 2006b, p.5-13). E, assim, anoro minhas impressões e percepções de uma voz que vem da necessidade de (re) encantamento pelo mundo.

Numa psique equilibrada, essas duas forças, o espírito jovem e a alma velha e sábia, se mantêm num abraço em que mutuamente se reforçam, psique foi construída para ter seu melhor funcionamento, enfrentando dragões, fugindo de torres, dando de cara com o monstro, rompendo encantamentos, encontrando o brilho, lembrando-se da própria identidade... quando é guiada por essa dupla dinâmica. E o que deveria fazer uma mulher que perdeu o contato com um ou com o outro aspecto dessa preciosa natureza dupla dentro de si mesma, seja o espírito para sempre jovem, seja a anciã conselheira... aqueles aspectos exatos que tornam uma mulher uma "grande" neta, uma "grande" avó, uma "grande" alma? (ESTÉS, 2007, p. 13-14).

DESENLACE

Neste ensaio, deixei-me envolver por uma linguagem cósmica, descobrindo que, no ato de contar e *doular*, a voz se reveste de um *status* performático, através das palavras e por meio de um corpo expressivo, momentos de puro deleite transcendental. Espero que este ensaio possa ter elucidado sobre o meu percurso com a voz, quando atuo como contadora de histórias e doula. Que a discussão tecida da voz, enquanto performance, tenha clarificado minha trajetória nesses dois campos de experiência fenomenológica, onde a voz é o fio condutor.

A utilização da voz, assim, apresenta-se como meio eficaz para a vivência fenomenológica, que experimento como contadora de histórias e doula, não somente em termos de compreensão teórica e técnica, mas de modo que possa sensibilizar e envolver a pesquisa de forma que sua tessitura passe a gerar sentidos – que pode tornar a pesquisa mais orgânica e de maior envolvimento com o público das artes. Sou grata por existir e colocar minha voz à disposição do despertar!

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias**: ser jovem enquanto velha, velha enquanto jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- GUEDES, Luísa. Dia da Doula. In: IEVE, H.; ANDRADE, N. (org.). **Agenda Mandala Lunar**. Porto Alegre: Ateliê Anetto, 2021. p. 305.
- IEVE, H.; ANDRADE, N. **Agenda Mandala Lunar**. Porto Alegre: Ateliê Anetto, 2021.
- JUNG, Carl. Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- MOURA, Chana de. 12º Luação. In: IEVE, H.; ANDRADE, N. (org.). **Agenda Mandala Lunar**. Porto Alegre: Ateliê Anetto, 2021. p. 297.
- PUEBLO, J. **Boneca Contadora de histórias**: escultura em barro. 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/meninotas.bonecas/posts/>. Acesso em: 06 abril 2021.

Atos de escritura 4

SAZANOF, Anna. **Abuelas e Anciãs**. Pagina: Saberes da Mãe Terra. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1436465396497245>. Acesso em: 03 março 2021.

SILVA, Marluce Cristina Araújo. **Defesa de TCC - A Arte de Contar Histórias: Um Parto de Mim Mesma**. 2017. 106 fotografias.

SILVA, Marluce Cristina Araújo. **Nascimento de Cesar**. 2015. 55 fotografias.

SILVA, Maurício Pedro da. Zumthor, Paul. Performance, Recepção, Leitura. São Paulo: Ubu, 2018. **Recorte – Revista Eletrônica**, v. 16, n. 1, 2019.

VARGAS, Julia. 1º Luação. *In*: IEVE, H.; ANDRADE, N. (org.). **Agenda Mandala Lunar**. Porto Alegre: Ateliê Anetto, 2021. p. 99.

VARGAS, Julia. Mandala Lunar. *In*: IEVE, H.; ANDRADE, N. (org.). **Agenda Mandala Lunar**. Porto Alegre: Ateliê Anetto, 2021. p. 1.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 1990.

O ENSINO/APRENDIZAGEM DE ARTES VISUAIS NA PERSPECTIVA CRÍTICA ACERCA DAS QUESTÕES AMBIENTAIS.

Nélia Lúcia Fonseca⁷²
Rosângela Marques de Britto⁷³

Este ensaio, escrito ao modo de carta, é fruto de um diálogo entre pesquisadora e orientadora, no ir e vir de navegação e mergulhos, ora em águas claras, ora em águas turvas, ora em águas escuras. Nesse processo de produção artesanal, há indicações de leituras, há conversas, há escuta, há cooperação e “compartrilhamentos⁷⁴” de ideias, de emoções e de amorosidade como diz Paulo Freire.

Prezados(as) leitores(as)

Escrevo esta carta para explicar e refletir acerca do projeto de pesquisa, para o curso de doutorado em Artes PPGARTES/ICA/UFPA, estabelecendo os verbos de ação que relaciono com o mesmo. Para que vocês compreendam o percurso dessa trilha de investigação, começo contando um pouco da minha trajetória pessoal e profissional a respeito do pensar, repensar e construir sobre o que queria pesquisar, pois como bem disse Gondim e Lima:

Concebendo a pesquisa como atividade artesanal, isto é, como um trabalho em que está presente a marca do autor, deve-se voltar a atenção, inicialmente para o pesquisador, em outras palavras, antes de tratar dos métodos e das técnicas, cabe uma reflexão sobre as motivações e sobre o perfil ideal daquele que será o principal responsável pela aplicação desses instrumentos, ou seja, daquele que definirá o que “pode servir” para uma bricolagem (GONDIM; LIMA, p.7, 2006, grifo dos autores).

A partir da citação de Linda Gondim e Jacob C. Lima, faço aqui nessa missiva, uma reflexão a respeito das motivações para pensar e construir o projeto de pesquisa visando à elaboração da tese em si, cujo título é – *Da imagem ao vídeo: experiências em Artes Visuais*

⁷² Doutoranda em Artes pelo PPGARTES-UFPA participa do grupo de pesquisa Arte, Memória e Acervos na Amazônia, Mestra em Educação Cultura e Comunicação pela FEBF-UERJ, Especialização em Educação, Cultura e Organização Social pelo ICED/UFPA e Graduação em Educação Artística - habilitação Desenho pela União das Escolas Superiores do Pará (1991). Professora de Arte da Fundação Escola Bosque Prof. Eidorfe Moreira atuando na Educação de Jovens e Adultos.
nelia.fonseca@ica.ufpa.br

⁷³ Professora Dra. Associada da UFPA, Arte/educadora, Museóloga e Artista Plástica, Docente do Instituto de Ciências da Arte (ICA) lotada na Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal do Pará (UFPA) Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais. Professora e Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes)/ Rede PROFArtes. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq: Arte, Memórias e Acervos na Amazônia. (rosangelamarquesbritto@gmail.com)

⁷⁴ Termo criado pela professora Lucimar Belo.

Atos de escritura 4

e as questões ambientais com a Educação de Jovens, Adultos e Idosos da Fundação Escola Bosque.

O referido projeto inter-relaciona o ensino/aprendizagem de Artes Visuais e o meio ambiente, numa perspectiva de abordar a sala de aula, o chão da escola, para analisar os processos de criação artística/estética/cultural, dos estudantes da Fundação Escola Bosque, com ênfase para as questões ambientais, partindo da seguinte problematização: como os estudantes da Educação de Jovens, Adultos e Idosos-EJAI⁷⁵ da Escola Bosque revelam, em seus processos de criação de imagens, a temática centrada nas questões ambientais nas aulas de Artes Visuais?

Voltando no tempo, vamos ao ano de 2008, época em que fui trabalhar, como professora de Arte/Artes Visuais, na Fundação Escola Bosque Centro de Referência em Educação Ambiental, Prof. Eidorfe Moreira, após dois anos vivenciando a realidade da Funbosque, no ano de 2011, fui aprovada no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Viajei para o Rio, no intuito de cursar o mestrado em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas. Durante esses estudos e pesquisas, produzi a dissertação sob a orientação da professora Dra Alita Sá Rego, cujo título é – *Fazendo Filmes na Ilha: Produção de Audiovisual como linha de fuga em Cotijuba, periferia de Belém.*

Durante a pesquisa de campo do mestrado, no ir e vir de barco de Belém-Cotijuba-Belém comecei a perceber como são fortes nossas relações com o lugar em que vivemos, e as paisagens podem nos provocar um prazer estético indescritível, um sonhar acordado, um devaneio, que segundo Bachelard:

Habitando verdadeiramente todo o volume de seu espaço, o homem do devaneio está em toda parte *no* seu mundo, num *dentro* que não tem *fora*. Não é à toa que se costuma dizer que o sonhador está *imerso* no seu devaneio. O mundo já não está diante dele. O eu não se opõe mais ao mundo. No devaneio já não existe não-eu. No devaneio o *não já* não tem função: tudo é acolhimento (BACHELARD, 1988, p. 165).

Então, passei a imaginar e relacionar as minhas aulas de Artes Visuais com as questões ambientais, comecei a incluir conteúdos como arte, artistas e meio ambiente no componente curricular Arte, mas é necessário ressaltar que, após defender a dissertação, voltei a atuar na sala de aula e recebi o convite para coordenar a Educação de Jovens, Adultos e Idosos, no ano de 2014, durante esse período de coordenação, um grupo de

⁷⁵ Foi acrescentado a vogal I na sigla da EJA ficando agora EJAI, por se tratar de Educação de Jovens, Adultos e Idosos, tem se verificado um aumento significativo no número de pessoas acima de 60 anos que querem voltar a estudar e, quando usamos a palavra Idoso(a), consideramos a especificidade da idade desses estudantes.

Atos de escritura 4

professores iniciou a elaboração do Projeto Político Pedagógico, da escola e fiquei bastante envolvida nesse processo, uma vez que respondi a questionários, organizamos mesas de debates, envolvendo os estudantes da EJAI e debatemos temas voltados para a Educação Ambiental.

Toda essa movimentação começou a me fazer refletir, com mais perspicuidade, para o ensino/aprendizagem de Arte/Artes Visuais e as questões ambientais. Mas, foi somente entre os anos de 2018/2019, que realmente me vi projetando uma pesquisa que aprofundasse o tema e, concomitante a esse processo, iniciamos na escola uma reformulação curricular para EJAI, uma vez que essa modalidade não está contemplada na Base Nacional Comum Curricular - BNCC.

Ao falar sobre a BNCC, quero expor algumas considerações importantes, a primeira diz respeito ao meu ativismo, em defesa da importância do ensino/aprendizagem de Arte, em todos os espaços educativos, mas, principalmente, na educação básica, em todos os seus quatro campos específicos de formação, Música, Teatro, Dança, e Artes Visuais. Sou associada à Federação de Arte/Educadores do Brasil-FAEB e, durante os anos de 2006 a 2008, estive à frente da Associação de Arte/Educadores do Pará-AAEPA. Nossa luta sempre foi árdua, em defesa da atuação de professores com licenciaturas específicas para atuarem na escola básica, combatemos a polivalência⁷⁶, pois entendemos que educação de qualidade exige investimento. O Estado, portanto, deve investir nas formações de professores de Arte, com suas devidas licenciaturas específicas e realizar concursos públicos para as linguagens - Teatro, Dança, Música e Artes Visuais. Todos esses profissionais contribuirão na escola, atuando com qualidade, de preferência em espaços organizados para receber os estudantes, com ateliês, sala de dança, anfiteatros/auditórios para peças teatrais e salas com instrumentos musicais e boa acústica.

Essa é a escola de nossos sonhos, em que todos possam ter acesso à Arte, em todas as suas modalidades artísticas e com professores atuantes, materiais e espaços planejados para receber os estudantes, desde a educação infantil até o ensino médio. Infelizmente, essa realidade ainda está distante de se concretizar, o que não nos impede de sonhar e de lutar pra que esse sonho se realize.

⁷⁶ Segundo Silva e Alvarenga (2018) “polivalência é uma marca da Lei nº 5.692/71, e a Educação Artística foi concebida como a formação de um único profissional capaz de ministrar aulas de artes plásticas, educação musical e artes cênicas em um único programa.”

Atos de escritura 4

Nesse contexto, temos percebido um retrocesso epistemológico na produção da BNCC do ensino fundamental e do ensino médio, mas me detenho a falar especificamente da BNCC do ensino fundamental, já que a EJAI em que atuo, faz parte dessa etapa de ensino. Pois bem, esse documento que normatiza a construção do currículo escolar, estabelece que as Artes Visuais, a Dança, a Música, o Teatro são Unidades Temáticas obrigatórias, que formam a componente curricular Arte, no entanto, criam também como Unidade Temática as Artes Integradas, conforme consta no documento:

Na BNCC de Arte, cada uma das quatro linguagens do componente curricular – Artes visuais, Dança, Música e Teatro – constitui uma **unidade temática** que reúne objetos de conhecimento e habilidades articulados às seis dimensões apresentadas anteriormente. Além dessas, uma última unidade temática, Artes integradas, explora as relações e articulações entre as diferentes linguagens e suas práticas, inclusive aquelas possibilitadas pelo uso das novas tecnologias de informação e comunicação. (BRASIL, 2017, p. 197, grifo nosso).

Observa-se que há equívocos ao estabelecer as Artes Integradas, como Unidade Temática, sem esclarecer o sentido da ação integradora, numa perspectiva interdisciplinar, ocorrendo com isso, interpretações de natureza polivalente no campo da Arte. Tais equívocos têm levado os professores, com formação nos campos específicos nas linguagens artísticas, a trabalhar de forma polivalente, querendo alcançar um resultado interdisciplinar. Nessa perspectiva, se faz necessário o devido esclarecimento, em relação ao trabalho docente do professor de Arte, para que os mesmos não se sintam obrigados a trabalhar de forma polivalente.

Nos encontros e estudos feitos, para criar um novo currículo pra EJAI, foi necessário realizar uma diagnose dos estudantes, no início de 2019. A coleta de dados socioeconômicos ficou a cargo do Laboratório de Informática, que conseguiu a adesão de 138 estudantes para responder ao questionário. A partir dessa diagnose, ficamos sabendo qual o maior problema na comunidade em que viviam⁷⁷, a maioria dos estudantes respondeu que seu maior problema (e há vários) era a falta de água potável para cozinhar, lavar os alimentos e todo tipo de trabalhos domésticos que precisam fazer usando água. Muitos falaram que não tinham água em casa, na necessidade, compravam água mineral, em garrações de 20 litros, ou pegavam no poço artesiano do vizinho e pagavam uma taxa para subsidiar a energia elétrica⁷⁸.

⁷⁷ Registro aqui que a Funbosque está localizada na Ilha de Caratateua, a 25Km do centro de Belém.

⁷⁸ Essas informações foram coletadas a partir dos diálogos estabelecidos em sala de aula, para justamente saber por que a água aparecia na diagnose como maior problema para os(as) estudantes.

Atos de escritura 4

Alguns também relatavam que armazenavam água da chuva, para lavar banheiro, limpar a casa, outros disseram que, quando tinha água durante a noite, também armazenavam para usar, mas reclamavam que a qualidade da água, quando chegava às torneiras de suas casas, era muito ruim, pois tinha um odor forte, inclusive, a água da Escola Bosque também tinha/tem essa mesma característica.

Figura 1: Trilhas da Escola Bosque. Acervo da autora



Fonte: Acervo da autora.

Pois é caros leitores, apesar de morarem numa ilha de Belém, cercados por água, não há, nessa comunidade, acesso universal à água potável e ao saneamento básico. Essa é a meta 6 dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, promovido pela Agenda 2030, da Organização das Nações Unidas e essa meta evidencia que 40% da população do planeta sofre com escassez da água.

Não podemos dizer que a comunidade de Caratateua tenha escassez de água, já que se trata de uma ilha mas, certamente, nem todos têm acesso à água potável⁷⁹ em suas casas e esse é um problema que o poder público precisa solucionar, pois além da ilha de Caratateua, atinge também os moradores de outras ilhas, nas quais a Funbosque possui Unidades Pedagógicas.

A água é um elemento fundamental para a vida humana e de todos os seres vivos, além disso, está também relacionada ao lazer, ao trabalho, à apreciação estética. A água é, em si, uma fruição e um fluir, fruir porque nos causa prazer, alegria e vários outras estesias e o fluir porque está sempre a escorrer, escoar, molhar, inundar. Moramos em

⁷⁹ Aqui entendido como água que serve para cozinhar, beber e higienizar alimentos.

Atos de escritura 4

uma cidade localizada num estuário, estuário do rio Pará, quando procuramos o significado de Pará na língua tupi guarani, aprendemos que se trata de uma região de muitos rios e, então, percebemos como é apropriado esse nome, o Estado do Pará é um dos caminhos que traça o rio Amazonas, o mais poderoso em volume de água e em tamanho, um rio que invade a imaginação de seus povos ribeirinhos com lendas e mitos que habitam as profundezas das águas, como a Cobra Norato, o Boto Encantado ou a Iara Mãe D'água.

Certamente, a água tem um poder, não apenas de manter-nos vivos, mas há também um poder social e cultural que vai para além: há trabalho, há ludicidade, há costumes e há devaneio, conforme a imagem fotográfica abaixo revela e, como afirma Bachelard “E eis que o devaneio materializante, unindo os sonhos da água a devaneios menos móveis, mais sensuais, eis que o devaneio acaba por construir sobre a água, por senti-la com mais intensidade e profundidade”. (BACHELARD, 2028, p. 22).

O devaneio está sob e sobre a água, constrói, imagina. Para os moradores das ilhas, o devaneio sobre a água vai longe, navega, mergulha e inunda suas vidas, mas, por incrível que pareça, a água que está presente ali não é boa para beber, não é possível usar pra lavar seus alimentos, não é possível usar pra cozinhar sua comida. Assim, a água potável precisa ser acessível a todos, para que possamos chegar ao mundo democrático e de justiça social, cabe ao poder público buscar essas soluções possíveis e sustentáveis, em diálogos e cooperação com as instituições de pesquisas, como as universidades.

Figura 2: Praia de Outeiro



Fonte: Acervo da autora

Atos de escritura 4

Caro leitor, arrisco-me aqui, ao exercício criativo de um pequeno poema sobre a água e os três verbos de ação, que envolvem essa pequena palavra, mas que contém a força inexorável na natureza, segue abaixo o singelo poema:

Sempre em Movimento

Água de chuva é novo ciclo

É a renovação caindo das nuvens do céu

Cai nos oceanos, nos rios, igarapés e praia

Mergulha pra encontrar e fertilizar a terra

São gotas que inundam de vida o planeta

Quando voltam para o mar, relâmpagos e trovões anunciam seu retorno

Navegamos no riacho, olhamos a ribeira, o ribeirão e ribeirinho, todos interligados num mesmo fluxo de ir e de vir.

O território das águas, a geografia de Belém é de encantamento e beleza, quando chegamos de barco à cidade, sua paisagem emerge com vários prédios, sua arquitetura, neste século XXI, foi invadida por vários arranha-céus, pois sua população cresceu muito e a classe média alta, ao ocupar o centro da cidade e uma boa parte da área continental, expulsa os moradores de periferias para outros locais, ainda mais periféricos como as ilhas, principalmente Caratateua, uma vez que essa ilha tem uma ponte que a liga ao continente, tornando assim mais fácil seu acesso.

Segundo os dados do IBGE, a população de Belém está em torno de 1.499.641⁸⁰ habitantes e a população de Caratateua está em torno de 65 mil habitantes, conforme consta no Projeto Político Pedagógico da Escola Bosque (2015). Belém possui 39 ilhas⁸¹, as mais famosas são as de Mosqueiro, Outeiro, Cotijuba e Cumbu.

A Escola Bosque, como já foi acima mencionada, possui sua sede na ilha de Caratateua, mais conhecida como Outeiro, além da sede, a Funbosque administra também a Escola da Pesca em Caratateua e as Unidades Pedagógicas de Cotijuba, conhecida como UP-Faveira, UP-Seringal e UP-Flexeira, há ainda UPs na Ilha do Jutuba e Jamaci. Como

⁸⁰ <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/belem.html>

⁸¹ <https://institutopeabiru.files.wordpress.com/2014/08/belemribeirinha-marcocontextual.pdf>

Atos de escritura 4

podemos observar, a Funbosque encadeia uma rede de Unidades Pedagógicas, em várias ilhas do entorno de Icoaraci e Outeiro.

Após essas considerações a respeito da água, dos territórios insulares de Belém, e sua população, detenho-me agora, a explicar mais a respeito do projeto de pesquisa que, como já foi supracitado, seu objeto de estudo é o ensino/aprendizagem de Artes Visuais e as questões ambientais.

O ensino/aprendizagem de Artes Visuais, na escola, pode render ótimos debates sobre as questões ambientais, pois se trata de um tema de preocupação exposto por diversos artistas, de diferentes lugares do mundo, para citar alguns desses artistas, exemplifico aqui a produção fotográfica de Paula Sampaio intitulada *O lago do Esquecimento*. Ela registra, por meio de foto e áudio, os impactos da construção da barragem de Tucuruí:

Figura 3 - Fotografia de Paula Sampaio. Projeto fotográfico: O Lago do Esquecimento



Fonte: Sampaio (2012)

Nas fotografias de Sebastião Salgado, observa-se seu apelo, por meio de um vídeo sobre a proteção dos povos indígenas, em relação à pandemia e a invasão de suas terras por garimpeiros. Estes estão levando o Coronavírus para dentro das aldeias, mais um dano para os habitantes do local explorado por mineradoras:

Atos de escritura 4

Figura 4 – Fotografia de Sebastião Salgado.



Fonte: Partido Comunista do Brasil (2020)

O artista Mundano cria uma pintura mural usando a lama tóxica de Brumadinho-MG e, ao mesmo tempo, faz referência à obra *Operários*, de Tarsila do Amaral, a qual insere em sua obra, os trabalhadores que morreram após o rompimento da barragem de dejetos, da multinacional, Vale do Rio Doce.

Figura 5 - *Operários de Brumadinho*, 2020. Criado por Mundano.



Fonte: Ferreira (2020)

Também podemos abordar a temática arte e meio ambiente, por um viés mais expandido, como os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, da Agenda 2030 da ONU. Nesse sentido, há muitas possibilidades, com base nos Objetivos de Desenvolvimento

Atos de escritura 4

Sustentável-ODS, quais sejam: erradicação da pobreza, igualdade de gêneros, trabalho digno, energia limpa, bem-estar e fome zero. Ao todo, são dezessete ODS, como mostra a imagem abaixo, mas pretendo fazer um recorte mais específico de seis, os quais considero relevante para a pesquisa de doutorado.

Figura 6 - Agenda 2030. Objetivos de Desenvolvimento Sustentável.



Fonte: Buzzo, [20??]

Os seis Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda, por meio dos objetos de conhecimentos de Artes Visuais, são: 1. Erradicação da pobreza, 2. Fome zero e Agricultura sustentável, 3. Saúde e bem-estar, 4. Educação de qualidade, 5. Igualdade de gênero e 6. Água Potável e Saneamento. No próximo parágrafo justifico os porquês da escolha desses seis ODS.

A escolha desses seis ODS ocorreu pelo fato de que abarcam as várias situações-problemas vivenciadas pelos estudantes em suas comunidades. Nossos estudantes vêm de uma classe social econômica desfavorecida, com muitas situações de fragilidades socioeconômicas. A situação de pandemia, que vivenciamos atualmente, tem confirmado essa situação de forma devastadora, pois o fato de não haver aulas presenciais, impede as crianças, jovens, adultos e idosos de se alimentarem, por meio da merenda escolar; a incapacidade da escola viabilizar um ensino remoto, uma vez que a maioria dos estudantes não possuem nem telefone, nem tablet e muito menos internet. Na tentativa de oferecer aulas remotas, os professores produzem conteúdos que são impressos e entregues aos estudantes que as realizam em casa, também, na tentativa de reduzir danos alimentares, é oferecido cesta básica para cada estudante, durante o calendário escolar.

Expor essa situação de fragilidade socioeconômica mostra, acima de tudo, que as questões ambientais estão presentes, justamente aí, nas desigualdades, na falta de justiça

Atos de escritura 4

social e é evidenciando esses fatos, que pretendo dialogar, durante as aulas de Arte/Artes Visuais, enquanto Unidade Temática do componente curricular Arte para a produção da pesquisa, trilhando pela teoria crítica do currículo, na escuta dos estudantes, dialogando e refletindo, junto com eles, sobre a realidade cotidiana de suas vidas, os problemas enfrentados, permitindo uma tomada de consciência crítica e de autonomia, para enfrentar as situações-problemas vivenciadas pela comunidade da qual participam. Para me fazer entender de forma mais objetiva, faço uso das palavras de Ana Mae Barbosa (1998)

[...] é muito importante não esquecer que o equilíbrio ecológico e o equilíbrio social estão relacionados e são parte da mesma realidade. Não poderemos resolver os problemas do ambiente natural sem tomar conhecimentos dos problemas políticos, econômicos, sociais e educacionais que induz a ações predatórias que as permeiam. os artistas e os arte-educadores têm importante papel a desempenhar nos esforços para preservar a natureza e os seres humanos na natureza (BARBOSA, 1998, p. 116).

Para recapitular a respeito da problematização do projeto de pesquisa do doutorado, caro leitor, trago novamente as questões levantadas: Como os estudantes da EJAII da Escola Bosque revelam, em seus processos de criação de imagens, a temática centrada nas questões ambientais, nas aulas de Arte/Artes Visuais? Quais as relações existentes entre as experiências artísticas, estéticas e culturais dos estudantes da EJAII, com o Projeto Político Pedagógico da Fundação Escola Bosque? De que modo os estudantes da EJAII se apropriam das imagens produzidas, pelos diferentes dispositivos tecnológicos, para expressar as marcas territoriais do meio ambiente em que vivem?

Com base nas questões apresentadas, levanto os seguintes objetivos: Analisar os processos de criação artística/estético/cultural dos estudantes, da Fundação Escola Bosque, com ênfase para as questões ambientais; identificar as relações existentes entre as experiências artísticas, estéticas e culturais dos estudantes da EJAII, com o Projeto Político Pedagógico, da Fundação Escola Bosque; descrever e analisar de que modo os estudantes da EJAII se apropriam das imagens produzidas, pelos diferentes dispositivos tecnológicos, para expressar as marcas territoriais do meio ambiente em que vivem e propor ações que contribuam com o ensino/aprendizagem, em artes visuais, centradas na temática das questões ambientais.

Agora, vem o principal desafio que é relatar para vocês, caros leitores, a respeito de que maneira pretende-se realizar a pesquisa e qual a metodologia. Para responder, seguiremos as orientações da cartografia formulada por Giles Deleuze e Felix Guattari (2011,2012) que é estudada pelos pesquisadores Kastrup, Passos e Escossia (2010)

Atos de escritura 4

dentre outros. O trio de autores citados organizaram o livro *Pistas do Método Cartográfico*. Os autores demonstram que cartografar visa permitir acompanhar e demarcar os processos.

Assim, para seguir as pistas do método cartográfico, realizarei, previamente, uma pesquisa bibliográfica e um plano de trabalho, que não será fechado, mas de acordo com o devir da pesquisa, ele poderá se transformar. Para análise do material, terei um diário de campo e um questionário pré-estruturado para registros escritos, além dos registros fotográficos e em vídeos criados, tanto pela pesquisadora, quanto pelos interlocutores que participarão da pesquisa. Os interlocutores do estudo serão os meus discentes do EJA, que têm idades entre 15 e 60 anos.

Para fundamentar essa pesquisa, fiz um quadro teórico com três recortes: o primeiro centrado em ensino/aprendizagem, usando tecnologia da imagem e farei diálogos iniciais com Lúcia Pimentel (2019), Cristina Melo (2008) e Régis de Moraes (2004); o segundo recorte centrado na Abordagem Triangular das Artes Visuais, em uma interlocução com Ana Mae Barbosa (1998, 2005, 2019) e o terceiro recorte, trarei as questões ambientais, tendo como base, os seis primeiros ODS, em que estabeleço um diálogo com Paulo Freire (1998, 2019), Marcos Sorrentino (2020), Marcos Reigota (2017), Marilena Loureiro (2018) e Félix Guattari (1990).

Para finalizar essa carta, faço algumas considerações parciais: As aulas do componente curricular Arte/Artes Visuais podem gerar e render bons debates, com os estudantes da Educação de Jovens, Adultos e Idosos, de certa forma, também ajuda o professor a ter uma compreensão da vida cotidiana dos estudantes, suas carências e necessidades pois, muitas vezes, nós professores, não fazemos ideia das dificuldades diárias enfrentadas por nossos estudantes. As reuniões de reorientação curricular também possibilitam aos professores discutirem entre si, modos de pensar um currículo que seja interdisciplinar, crítico e reflexivo, mas, ao mesmo tempo, verificar as dificuldades da prática diária na sala de aula, ou seja, de como executar essa interdisciplinaridade e o exercício crítico e reflexivo da realidade.

À medida que vamos avançando nos debates da reorientação curricular, os documentos vão sendo produzidos, bem como vamos processando novas reflexões sobre nossa prática em sala de aula, principalmente, porque escolhemos um direcionamento pedagógico, que tem como base, a teoria crítica e libertadora pensada e praticada por Paulo Freire (1998). Isso significa que estamos em constante questionamento e diálogo

Atos de escritura 4

com os estudantes e entre nós, enquanto professores buscando uma formação que vise o diálogo e a autonomia de pensamento dos estudantes, para que sejam capazes de pensar, refletir, analisar, criar e recriar, não apenas na Arte, mas em todos os componentes curriculares.

Enfim, com esperança que dias melhores chegarão, façamos nossa parte, cuidemos de nós, dos nossos estudantes, do meio ambiente, cuidemos da vida...

Despeço-me com fé de criar um mundo mais justo, fraterno e igualitário.

Belém, 08 de março de 2021.

Cordialmente

Nélia Lúcia Fonseca

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston, **A poética do devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

BACHEDARD, Gaston, **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/Educação Contemporânea**: Consonâncias Internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte** : anos de 1980 e novos tempos, 1.ed – São Paulo, Perspectiva, 2019.

BRASIL. BNCC, Base Nacional Comum Curricular, Ministério da Educação, Ensino Fundamental. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC EI EF 110518 versaofinal site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf). Acesso em: 03 dez. 2019.

BELÉM (PA). Prefeitura. Projeto Político-Pedagógico da Fundação Centro de Referência em Educação Ambiental Escola Bosque Prof. Eidorfe Moreira, 2014.

BUZZO, Bruna. ODS da ONU: 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. [20??]. Disponível em: <https://www.ecycle.com.br/6149-ods.html> Acesso em: 23 fev.2021

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia, v. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

Atos de escritura 4

DELEUZE, Giles GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, v.2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERREIRA, Yuri. Mundano usa lama tóxica em painel inspirado em Tarsila do Amaral. Hypeness, 2020. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2020/01/mundano-usa-lama-toxica-de-brumadinho-em-painel-inspirado-em-tarsila-do-amaral/>. Acesso em 15 abril 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 57. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia ds Autonomia: saberes necessários a prática educativa** 59. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

GONDIM, Linda M. P e LIMA, Jacob Carlos, **A pesquisa como artesanato intellectual: considerações sobre método e bom senso**. São Carlos, EdUSFCar, 2006.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**, tradução: Maria Cristina F. Bittencourt, Caampinas, SP, Papirus, 1990.

IBGE. **Cidades e Estados**. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pa/belem.html>. Acesso: 03 mar. 2021.

MEIRELLES FILHO, João. **Belém Ribeirinha Marco Contextual**, Instituto Peabiru, 15 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://institutopeabiru.files.wordpress.com/2014/08/belemribeirinha-marcocontextual.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2021

MELLO, Cristine. **As extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MORAIS, Regis de. **Educação, Mídia e Meio Ambiente**. Campinas-SP. Editora Alínea, 2004.

PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL. **Manifesto de Sebastião Salgado reúne 200 mil assinaturas**. 2020. Disponível em: <https://pcdob.org.br/noticias/manifesto-de-sebastiao-salgado-reune-200-mil-assinaturas/>. Acesso: 23 fev. 2021.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do Método Cartográfico**. Porto Alegre: Sulinas, 2010.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa, **Novas Territorialidades e Identidades Culturais: O Ensino de Arte e as Tecnologias Contemporâneas**. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/lucia_gouvea_pimentel.pdf. Acesso 04 dez. 2019.

REIGOTA, MARCOS. **O que é Educação Ambiental?** São Paulo. Editora Brasiliense. Ebook 2017.

Atos de escritura 4

SAMPAIO, Paula. **Biografia**. Disponível em: <http://paulasampaio.com.br/bio/> Acesso 14 dez. 2019.

SILVA, Maria Cristina da Rosa Fonseca da; ALVARENGA, Valéria Meroski. Formação docente em Arte: percursos e expectativas a partir da Lei 13278/2016. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 43, n. 3, p. 1009-1030, jul./set. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edreal/v43n3/2175-6236-edreal-2175-623674153.pdf>. Acesso: 08 mar. 2021.

SILVA, Marilena Loureiro da. **Trajetórias de educação ambiental na Amazônia Paraense: releituras e inquietações do legado freiriano na formação do educador**. Quaestio, Sorocaba, SP, v. 20, n.2, p.341-355, ago2018. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/3341/2993>. Acesso em 05. fev.2021.

SORRENTINO, Marcos. Webconferência - **A Educação Ambiental que queremos para 2021: cenários e perspectivas**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I74v9GkhHKQ&t=552s>. Acesso: 27 nov. 2020.

TV BRASIL, EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO. **Homem, arte e meio ambiente: Quais são as relações entre homem, arte e meio ambiente?** 2020. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/brasilvisual/episodio/homem-arte-e-meio-ambiente>. Acesso em 16 de abr. 2020.

A FLORESTA CIFRADA: O TEATRO PRECISA DE TEATRO?

Paulo Roberto Santana Furtado⁸²
Ivone Maria Xavier De Amorim Almeida⁸³

Um teatro só é autêntico quando revela ou leva à cena os autores de seu país, quando descobre, ampara ou estimula os talentos novos e os jovens. Daí a importância maior do teatro amador.

Paschoal Carlos Magno

O sonho da noite não nos pertence! Não é um bem nosso! As noites são histórias. Nunca dormimos, vivemos, e sonho, ou antes, sonho em vida e, ao dormir, que também é vida. Não há interrupção em nossa consciência, sentimos o que me cerca se não dormimos ainda, ou se não dormimos bem, entramos logo a sonhar, desde que deveras durmamos. Assim, o que somos é um perpétuo desenrolamento de imagens conexas ou desconexas, fingindo sempre de exteriores, entre os homens e a luz, em busca de uma resposta para perguntas, onde há sempre luz que se vê.

A vida é um novelo que alguém emaranhou!

As árvores balançam, graciosamente, sobre as ribanceiras, em saudações corteses aos atrevidos, que visitam as paragens deste lugar. Há um sentido nela, se estiver desenrolada e posta ao comprido, ou bem enrolada. Mas, tal como está, é um problema, sem novelo próprio, um embrulhar-se sem onde. Quantos sonhos não seriam necessários conhecer, pelo fundo e não pela superfície, para determinar o dinamismo dos afloramentos!

Começa agora a floresta cifrada
A sombra escondeu as árvores
Sapos beijudos espiam no escuro
Aqui um pedaço de mato está de castigo
Arvorezinhas acocoram-se no charco
Um fio de água atrasada lambe a lama
- Eu quero é ver a filha da rainha Luzia!
Agora são os rios afogados
Bebendo o caminho
A água resvala pelos atoleiros
Afundando afundando
Lá adiante

A areia guardou os rastros da ilha da rainha Luzia

⁸² Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, ator, cantor, diretor teatral, publicitário e professor da UFPA, lotado no ICA (Instituto de Ciências da Arte), vinculado à ETDUFPA (Escola de Teatro e Dança) da UFPA. Fundador do Grupo de Teatro Palha. E-mail: rspaulo36@gmail.com.

⁸³ Doutora em História Social – PUC (Pontifícia Universidade Católica) – SP (2010), Mestre em Antropologia Social pela UFPA (1998). Professora Adjunta da UFPA, lotada no ICA, vinculada à ETDUFPA. Atua no Programa de Pós-graduação em Artes em Rede Nacional (UFPA) e no PPGARTES-UFPA. E-mail: ivmaxavier@gmail.com.

Atos de escritura 4

- Agora sim
Vou ver a filha da rainha Luzia
Mas antes tem que passar por sete portas
Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados
Guardadas por um jacaré
(BOPP, 1994, p. 5).

E, transformados em cobra buscamos, nas profundezas, responder a pergunta da pesquisa, partindo da hipótese de que a natureza do lugar é ser um agente, uma espécie de meio de adição definidora para os processos de criação teatral, na cidade de Belém do Pará, realizados pelos grupos de teatro criados a partir dos anos 80. Propomos uma reflexão entre o passado e o presente, para discutir a “crise” do edifício teatral e a importância da atividade teatral, vinculada social e culturalmente ao lugar geográfico, buscamos interpretar o lugar teatral pela noção de uso – na forma de um território vivido – e não pela arquitetura do edifício que ocupa.

É, portanto, uma reflexão crítica, pelo viés geográfico, em termos do espaço teatral e o espaço urbano de Belém, pois o que pretendemos explicar é a natureza do “lugar teatral”, especificamente o edifício teatral, sua contribuição para a cidade e a relação que estabelece com a vida social e política da cidade. Os referenciais teóricos, a serem utilizados, pertencem a dois autores que são de áreas distintas do conhecimento – Anne Ubersfeld, teatro e Milton Santos geografia humana. Ambos, escolhidos pela semelhança e complementariedade encontrada entre os dois, os quais versam alguns conceitos-chave acerca do espaço em seus trabalhos, ou seja, ambos apresentam o local do processo da produção e da representação social entre outras práticas.

Assim, eles apresentam o espaço como componente social, e não como um elemento exterior ao grupamento social, pois para Jan Assmann, “grande é a força da memória que reside no interior dos locais” (ASSMANN, 2011, p. 23.), a frase nos mostra o impulso do quanto é grande a força da memória e o poder vinculativo dos locais, mesmo quando os locais não têm em si, uma memória imanente, fazem parte da construção de espaços culturais da recordação significativa.

E, a partir destes teóricos, a definição do tema baseia-se nas propostas de cada um deles, como conceito de lugar e memória, proposta que, com os devidos cuidados epistemológicos, se completam e efetivamente se ampliam as possibilidades de uma reflexão acerca do lugar teatral. Qual seria o ponto de partida para uma reflexão sobre o funcionamento de um espaço teatral? Para Anne Ubersfeld o teatro é definido como espaço: “a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são

Atos de escritura 4

seres humanos, a segunda, indissociavelmente liga à primeira, é a existência de um espaço em que seres vivos estão presentes” (UBERSFELD, 2005, p. 90).

Este conceito proposto por Ubersfeld, não se refere ao edifício teatral, mas à própria atividade do Teatro como estrutura fortemente ligada à sociedade, logo, vinculada à ideia de cidade. Para Milton Santos, geógrafo, autor de *A Natureza do Espaço* (2004), o espaço é como uma estrutura de relação entre os sistemas de ações e os sistemas de objetos sociais para, ao final, definir como território usado.

Nesse sentido, a aproximação teórica de Santos e Ubersfeld oferecem meios para um ponto fundamental de ligação, pois Santos define espaço “como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (SANTOS, 2004, p. 21), no qual a atividade humana é a base para a sua criação. E, com a mesma semelhança, Ubersfeld afirma que “se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representados por seres humanos, a segunda [...] é a existência de um espaço onde eles se relacionam e constroem a cena” (UBESFELD, 2005, p. 91).

Assim, Ubersfeld elabora, a partir dessa relação, o conceito de “espaço Teatral”, como um sinônimo da atividade de teatro, propondo uma série de subdivisões, como categorias que englobam outros sistemas que compõem a atividade teatral. Portanto, tanto para Ubersfeld como para Santos, o espaço e a atividade humana são elementos indispensáveis para uma reflexão acerca das ações sociais do nosso tempo. Se para ela o teatro é espaço, para ele a sociedade é espaço: “A principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dado pela técnica – um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 2004, p. 29). O que percebemos é que a categoria espaço trabalhada por ambos, possibilita a nossa pesquisa e a nossa reflexão entre teatro e geografia.

De modo que optamos por focar a questão do lugar em relação ao conjunto social, cujo objetivo será observar o lugar teatral, não pelo viés da arquitetura, mas pelo viés da geografia, procurando estabelecer uma cartografia dos lugares teatrais, entre o passado e o presente; entre os permanentes e os temporários da cidade de Belém; o movimento de distribuição sócio territorial e sócio espacial desses edifícios, lugares Teatrais; e, também o modo de percepção e apropriação desses “movimentos” pela sociedade.

A hipótese será a de que não é possível existir o teatro sem o lugar teatral. Do mesmo modo, é certo que o “lugar” pode ser um lugar teatral, isto é, todo “lugar” pode ser

Atos de escritura 4

teatralizável. Destas questões, surgem algumas perguntas às quais tentaremos responder ao longo deste ensaio: Lugar teatral e edifício teatral se misturam? O que define um lugar teatral? Existe diferença entre um espaço qualquer e um espaço teatral? Quais os teatros temporários e permanentes em Belém, no passado e no presente?

Para Ubersfeld, o lugar teatral corresponde “a uma relação física e arquitetural com o conjunto da cidade” (UBERSFELD, 1996, p. 50). Trata-se de um lugar concreto, no qual ocorre uma apresentação, de modo que o lugar teatral coincide com o edifício teatral. E, este, dentre os elementos que formam a atividade teatro, é o que sinaliza a sua presença para o conjunto da sociedade/cidade.

Os edifícios teatrais se constituem nos lugares teatrais característicos da atividade teatral – são suas marcas, como Teatro Experimental do Pará, Waldemar Henrique e, em muitos casos, transformam-se em monumentos, como o Teatro da Paz, como exemplo, os teatros do estado, construídos no centro da cidade de Belém. Este conceito está contido no livro de J.C. Serroni, *Teatros Municipais Históricos e Teatros: uma memória do espaço cênico do Brasil*. São Paulo, ed. SENAC, 2002 e no Livro de Vicente Salles – *Épocas do Teatro no Grão Pará ou Apresentação do Teatro de Época*.

O conceito de monumento, também associado a uma reflexão do lugar teatral, à ideia de monumentalidade vinculada à cenografia dos espetáculos realizados em lugares não teatrais, os que não foram construídos para esse fim e que, então, foram adaptados à encenação. Apesar da tangibilidade dos edifícios teatrais, eles não são perenes ou mesmo fixos e únicos na paisagem da cidade, e ou abandonados ao próprio tempo e, por vários motivos, por vezes, eles são removidos, transformados, fechados, deslocados, como o teatro São Cristóvão – abandonado –, Moderno – demolido –, Nazaré que virou cinema, entre outros. O que nos interessa é observar o movimento contínuo de territorialização, desterritorialização e reterritorialização desses espaços, o que ocorre, naturalmente, por falta de políticas culturais instituídas e permanentes.

Podemos afirmar que o lugar teatral contribui tanto para a expressão concreta e visível da atividade teatro, como para alimentar o imaginário e as significações do teatro na sociedade. Logo, é o lugar teatral compreendido como um agente mediador de comunicação da atividade teatro na sociedade.

E nós refletimos na superfície, ou distanciados, pois há tempo não existem atividades na casa do São Cristóvão. Confessamos não saber mais da estrada e nem da chave. É como se ficássemos em uma cidade sem nome, em outro planeta que não existisse

Atos de escritura 4

mais. No entanto, não sabemos como retornar àquela casa, de vez em quando, algo nos arrebatava e nos arrasta ao seu regaço de breu e abandono. Tudo que ouvimos é o voo cego dos morcegos no vão das telhas, e uma torneira pingando sem parar. Será o choro de nossas recordações a pensar que, naquela casa, onde os pássaros não voam mais? Meio confusos, retornamos às profundezas, em prantos e seguimos nossa reflexão.

O espaço, com efeito, não deve ser entendido como um depósito ou uma estrutura edificada, na qual se colocam cenários e adereços, mas como um elemento que condiciona, transforma e é transformado durante o conjunto de ações produzido pelo fazer teatral, fazendo-nos entender o espaço como um processo sociocultural. Se entendermos que o lugar teatral, ao ser considerado como um elemento que altera o evento teatral, entenderemos que este passa a ser uma variável condicionante, na estrutura da própria atividade. De outro lado, pode-se inferir que, diante da visibilidade do edifício teatral, a produção/construção dos espaços teatrais, na cidade, também interfere no modo como a imagem da atividade teatro é desenvolvida na e pela cidade.

O movimento de expansão dos lugares teatrais, não ocorre de maneira aleatória e nem como um reflexo da sociedade, mas como um fato multidimensional de qualidade composicional a “que só pode ser compreendido em todas as dimensões que o compõem” (FERRARA, 2000, p. 32) e completivas a “que possui qualidade de ser um todo, mesmo sendo parte” (FERRARA, 2000, p. 32), em que o espaço teatral é compreendido como uma totalidade social. Assim ficamos a pensar que a nossa cidade está repleta de espaços, como o São Cristóvão, com embaubeiras junto aos muros crescendo, em todas as partes e paredes, portões com ferrugem e os espaços abrigando musgo, além das rugas lavradas sob o terçado das chuvas. A rigor, nada mudou. Mas, onde estão as palavras ternas, que suponha eternas, as carícias ainda tímidas e o êxtase das descobertas? É como se tudo houvesse escorrido pelo ralo e o vivido não passasse de sonho ou imaginação. Mergulhamos, agora, feito almas penadas, igual àquela que rondava nosso pavor de criança. E, junto ao muro desses lugares abandonados, entre o passado e o presente, descobrimos, então, que o coração de uma cobra encantada de pesquisador é só músculo e não um sarcófago.

Esta parte da pesquisa será desenvolvida, no sentido de investigar as variáveis envolvidas nesse movimento, especialmente na cartografia produzida pelos edifícios teatrais de Belém, entre o passado e o presente. Edifício teatral tratado como lugar de mediação que interfere nos processos culturais, lugar da significação e do simbólico, e que

Atos de escritura 4

termina por definir uma poética do espaço teatral, construída pela distribuição desses espaços, de grupo e/ou de realização de espetáculos, pela cidade.

Desta forma, pretendemos compreender este mapeamento, como um momento num processo aberto e dinâmico, entre o passado e o presente. Enfrentando contradições, tempo-espaço, durante o percurso na coleta das informações dos lugares teatrais, pois eles se alteram, continuamente, motivados por vários aspectos, entre eles a modalidade geográfica produzida como subproduto da globalização, em que o tempo, e não o espaço parece ser o fator determinante para escapar das armadilhas do tempo, fugir de uma interpretação sequencial, biográfica ou mesmo histórica, para se aventurar no devaneio e na possibilidade do simultâneo, do geográfico e do espacial.

O que nos motiva iniciar essa pesquisa de doutoramento com esse tópico, é que o problema do espaço foi sempre um fio condutor de nossa pesquisa, como teatreiro da cidade de Belém, desde o início do processo criativo – onde vamos ensaiar? – até, aonde vamos apresentar, longa ou curta temporada? Questões atreladas à linha investigativa da trajetória dos grupos teatrais criados a partir dos anos de 1980, um desafio que deverá ser trabalhado nas fronteiras ou bordas de áreas de conhecimentos distintos em busca de interfaces.

Eu, Paulo Santana, como diretor teatral em Belém do Pará, dos anos de 1980 – 2020 vivencio na prática questões que envolvem a busca de condições e espaços para se produzir e vincular um trabalho. A ausência de espaços ideais e permanentes, sempre foi uma realidade presente para quem faz teatro, em uma cidade sem política cultural, que vive o programa de apresentações de um dia ou de um fim de semana, com cobranças exorbitantes de diárias em espaços públicos da cidade. Pois, Belém sempre foi uma cidade sem espaços para ensaiar e criar espetáculos teatrais.

Assim, no caso específico de veiculação de evento teatral, criar um lugar como alternativa para os lugares teatrais estabelecidos, era uma das possibilidades que permitia ao artista e/ou grupo mostrar o seu trabalho. Mais do que isso, pois em muitos casos a busca de um lugar significava a busca da identidade, que é o caso do grupo de teatro *PALHA*, ou de um determinado trabalho artístico ou de um grupo.

No ano de 1981, o grupo *Palha* conseguiu a permuta de um espaço abandonado, de uma Sede Social, na Avenida Duque de Caxias, 193, no Bairro de São Brás – o espaço estava em ruínas, o telhado estava comprometido e o piso também. Lá, realizamos um mutirão para a limpeza e com o apoio financeiro de familiares, restauramos o telhado, o piso e a

Atos de escritura 4

pintura. Aos domingos pela manhã, promovíamos um bazar de roupas usadas, cedidas pelos integrantes do Grupo e vendíamos para o bairro; o objetivo desta arrecadação era pagar as contas de luz e água. O espaço passou a ser a sede do Grupo, pelo período de um ano, onde realizávamos as oficinas de teatro, dança e expressão corporal, ministradas por oficinairos convidados. Porém, o sonho durou pouco! Em um domingo, após o Grupo realizar seu ensaio, o prédio desabou. A estrutura ficou toda danificada e o Grupo sem condições de permanecer no local.

Belém continuava sem uma política cultural que atendesse as necessidades dos grupos novos que atuavam na cidade, já que esta atendia aos amigos que faziam parte da “intelectualidade paraense”. Em 1982, após o apoio do então governador Alacid Nunes, Jáder Fontenelle Barbalho, Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), foi eleito governador do Estado, cumprindo seu mandato no período de 15/03/1983 à 15/03/1987. Para a Secretaria Estadual de Cultura, Desporto e Turismo (SECDT), foi indicado o jornalista Acyr Castro, sua gestão foi marcada por obras estruturais e o início de uma discussão sobre o que seria cultura popular paraense. Além de um tímido processo de interiorização da cultura, fomentando a publicação de pequenos cadernos de cultura pelo interior.

Áureos tempos aqueles, quando na manhãzinha, nós colhíamos mangas nas mangueiras, ainda vestidas de orvalho. Pés e patas competiam no capim pródigo de carrapichos para disputar quem colhia mais. Gestos elásticos, ultrarrápidos, assustavam insetos e aves. Um séquito de suaves súditos os seguia em semiadoração aos príncipes daquele feudo, que nada faziam pela cidade e já queriam as barragens dos furos dos rios. Depois, o asfalto rasgou o campo e nem na cidade cogumelos de concretos brotaram. Cresceram as crianças e a cidade. Anãs ficaram as árvores, aos pés de edifícios colossais abandonados, e nós a observar... e só fica a fome funda das frutas no vão, sem remissão das bocas.

Foi possível também observar que, nas décadas de 80 e 90, outros grupos e/ou artistas da capital realizavam o mesmo movimento de ocupação e adaptação de lugares outros, em forma de lugares teatrais. Para termos essa percepção dos lugares, mergulhamos nos principais veículos de comunicação da época, os jornais: A Província do Pará; O Diário do Pará; O Liberal e o Jornal Amazônia.

Nestes arquivos, pudemos notar o papel relevante da mídia, na construção da identidade do teatro como prática social, se tomarmos como objeto de reflexão as

Atos de escritura 4

matérias, cuja temática é o teatro e em algumas críticas que poucos grupos de teatro da cidade recebiam e têm, a partir de suas amizades e relações com os jornalistas e colunistas sociais ou de opinião, e os poucos espaços que os jornais locais disponibilizavam para o movimento cultural da cidade de Belém, ainda era ou é muito pequeno. E, se pensarmos sobre as notícias distribuídas durante o ano na cidade, observaremos uma espécie de cartografia para identificação e localização dos poucos lugares teatrais⁸⁴ ou lugares outros, existentes na cidade.

Hoje, a partir deste levantamento nos principais veículos jornalístico, percebemos a ocupação dos artistas ou grupos, por lugares outros que não o edifício teatral. Ao rolar de pardos dias, até o choro convulso, o lamento tornou-se morno sereno. Lâminas cegas não mais ceifam emoções aos feixes. Na carne imersa em salmoura, estão os ímpetos, hoje murchos exibindo talos pendidos. O que era clamor de rio, vagas de marés, procelas, fez-se lago surdo-mudo ou um cemitério líquido. E os rios já serenados soterram outras pompeias.

Nessa época, morávamos na cidade presépio e não sabíamos que estávamos na glória. Afinal, não éramos anjos, pois transitávamos em um santuário encravado no centro de Belém fazendo, quase sempre, o caminho das cobras, da alegoria que acompanha o Círio de Nazaré. Sob os arcos dos casarões, os piedosos franciscanos ainda não tinham apagado os rastros dos cabanos⁸⁵. O que sabe a juventude quando tudo é incógnita? O relógio da Basílica anunciando o início do espetáculo que, nas dependências do forte arrematado à murada, cujos degraus outrora o rio molhara... Relógio do tempo a proclamar as horas tão vagarosas... Devaneios de cobra!

Em um determinado período, Belém iniciou um processo de restauração em seus espaços patrimoniais (1990 –2000), aí houve a discussão em torno da ocupação do espaço com atividades culturais, em especial as artes cênicas, objetivando dar visibilidade ao espaço e buscar outro conceito de museu, patrimônio. Este, não como um lugar estático, sem vida, aí o teatro aparece na mídia, em jornal principalmente, como a ocupação de outros lugares, não como um lugar alternativo, mas como uma opção estética. Nesse

⁸⁴ Lugares teatrais – teatro oficial, edifício teatral. Lugares-outros que não é o edifício teatral, casas, porões, sedes, área livre das igrejas e centros comunitários e prédio patrimonial.

⁸⁵ Denominação dada para os participantes do movimento da cabanagem, que foi uma revolta popular e social ocorrida durante o Império do Brasil de 1835 a 1840, influenciada pela revolução Francesa, na antiga Província do Grão-Pará.

Atos de escritura 4

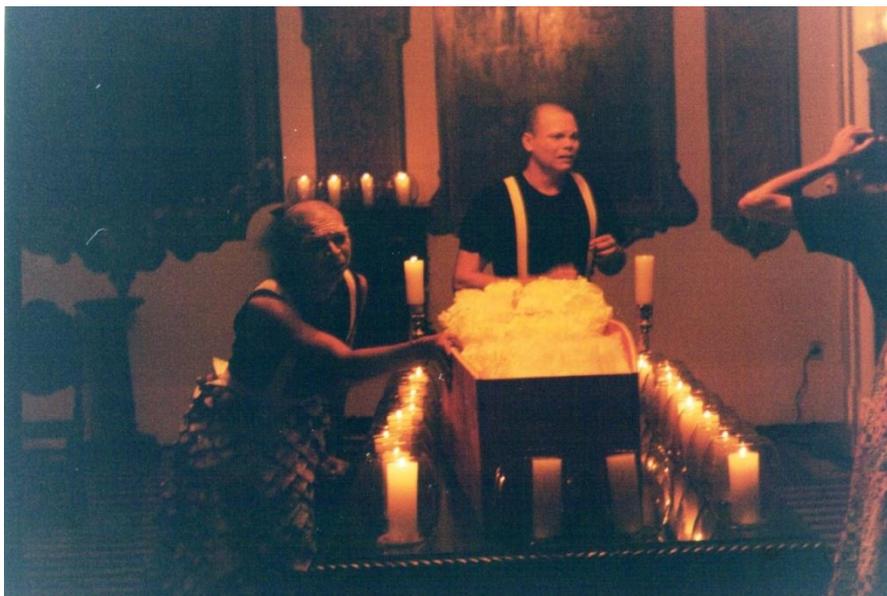
período, vivenciamos uma Belém revelada como um movimento de crescente e aberto para experimentação.

Dentre os trabalhos realizados em locais distintos do edifício teatral, no final dos anos 90 e 2000, na cidade de Belém do Pará, que colaboraram para esse movimento, esse modo de ocupação do espaço, que fosse percebido, não somente como uma alternativa de lugar, mas como uma opção de encenação podemos citar *De Eterno e Belo... Há apenas o sonho*, com direção, encenação e Dramaturgia de Paulo Santana. Espetáculo realizado no casarão da Sede do Grêmio Recreativo e Literário Português, precisamente na sala dos Beneméritos, localizada na Travessa Manoel Barata, esquina da Travessa Frutuoso Guimarães, no Centro Comercial de Belém. O espetáculo foi inspirado na obra *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa (1913), a obra está inserida no movimento modernista. No entanto, o texto apresenta características simbolistas, e é considerada uma das maiores obras pertencentes ao movimento do teatro simbolista.

No Texto, *O Marinheiro*, o sonho poderia ser algo real que, talvez Fernando Pessoa tenha vivido na sua infância. Pois, quando ainda criança, Pessoa teve que deixar Portugal e ir com a sua família morar em Durban, na África do sul, e assim, por ser um jovem, sonhava sua pátria com as poucas lembranças, que tinha de Portugal, idealizando, por meio de sonhos, uma pátria que só podia ser sonhada. E foi nesse universo metafísico e existencialista, de Fernando Pessoa, que mergulhamos nossa montagem, ocupando um espaço de saudade para os colonizadores portugueses da Amazônia e, em especial, a sala de seus fundadores, os beneméritos do Grêmio Português em Belém. Para contar essa história e comunicar tantas ideias que cercam o texto, os recursos espaciais e teatrais estiveram a serviço deste grande sonho que nos leva a vida.

Atos de escritura 4

Figura 1 – Fotografia do espetáculo *De Eterno e Belo, há apenas o Sonho*, 2002.



Na foto, Beto Benone, Edson Chagas e Elias Hage.

Fonte: Acervo do Grupo de Teatro Palha (2002)

E é com a matéria da vida que se faz teatro, essa arte baseada na relação humana de troca entre o público e atores. Nesse movimento circular de interação, se faz necessário um cuidado e uma valorização da representação, que é a base dessa experiência de se reviver o universo pessoano de ser, existir e nada, lugar palco espelho da vida, espelho de sonhos.

O *Grupo de Teatro Palha* também ocupou o Museu de Arte de Belém-MABE, localizado na Praça Dom Pedro II, na cidade Velha, uma edificação pública de 1883, construído para ser Paço Municipal, Palácio Antônio Lemos. Para a montagem do Espetáculo *O Mendigo ou o Cachorro Morto*, de Bertolt Brecht, 1919, dirigido por Kil Abreu, que utilizou o espaço do átrio e as escadarias, para desenvolver a encenação da obra; o mendigo não sabe com quem está falando. Ele conversava com o imperador, como quem conversa com qualquer um. Por isso, estudiosos defendem que este não é um texto que trata da luta de classes e da relação burguesia/proletariado, mas de uma advertência a respeito do que poderia ser nas próximas décadas: o nazismo.

Atos de escritura 4

Figura 2 – Fotografia do espetáculo *O Mendigo e ou Cachorro Morto*, 1994.



Na foto, Paulo Santana.
Fonte: Lila Bemerguy (1994)

A obra foi escrita entre 1919 e 1920, após o final da primeira guerra mundial, ditada pela atmosfera do momento histórico da época. Trata-se de um diálogo entre um imperador, que retorna vitorioso da guerra, e um mendigo cego, que se encontra na entrada da cidade, onde ocorrerá a festa da vitória. Assim, a peça pode representar um alerta para qualquer sociedade, de que as atmosferas socioeconômica e cultural, geradas em momentos de crise, podem resultar em sistemas totalitários e governos ditatoriais intolerantes.

Ao longo da peça, o mendigo conta diversas histórias ao imperador. Na primeira, põe em dúvida a vitória do imperador, por meio de uma batalha e sugere que os inimigos foram derrotados pelas areias do deserto. Na segunda, conta o caso da praga dos ratos no milharal, que invadem os povoados e mordem as pessoas. Na terceira, após negar que existe história, narra a incrível trajetória de Napoleão, o cabeçudo. Na quarta, fala do morto e sua mão forte. Na quinta, relata a façanha do cachorro que lhe salvou a vida e, na sexta, conta a vida ilusória do homem roubado pela mulher.

É possível que o percurso da peça demonstre o processo de Ascensão de Hitler, segundo análise política que Brecht fazia do momento vivido pela Alemanha. Mostrando que, inicialmente, o imperador ainda reservava uma tolerância em relação ao mendigo, mas, que ao longo da peça, esta vai dando lugar a um sentimento de raiva e intolerância.

Atos de escritura 4

O Mendigo e ou Cachorro Morto, nos desperta para o desafio de estimular o público a assimilar a mensagem para se precaverem contra a formação de ambientes geradores de autoritarismos.

E assim, voltando às definições de espaço...

O espaço é fator preponderante nesse universo de descobertas e é sempre explorada a tensão entre a semântica própria de cada lugar e a proposta de fabular que se opõe ao significado histórico entranhado naqueles locais: são criadas assim zonas de fricção que ampliam a significação do discurso. Não apenas o interior do espaço é considerado para as encenações, mas também a sua imbricação na cidade e os tipos de pessoas que os frequentam (REBOUÇAS, 2009, p.12-13).

Como exemplo de outras ocupações de espaço, destacamos também, os trabalhos dos atores Adriano Barros e Cláudio Mello, pela radicalidade na opção estética em relação ao espaço, a ocupação do Museu da UFPA, com a Montagem do Texto *Quarta-feira, sem falta, lá em casa*, de Mario Brasini. A peça conta a história de Alcina e Laura, amigas há mais de quarenta anos, que se reúnem todas as quartas-feiras, na casa de uma delas, para jogar conversa fora e tomar chá. No bate papo de duas senhoras, tipicamente da classe média alta carioca dos anos 50/60, assuntos relacionados à família, vizinhos, amigos, amores e histórias do passado, que se unem de sentimentos e vida. Um dia, no entanto, no meio de uma dessas conversas, elas descobrem que sabem tanto assim uma da outra e, em um clima que oscila entre o tenso e o descontraído, segredos insuspeitáveis e lembranças apagadas vêm à tona, mudando o ritmo da conversa e colocando em xeque o mito da melhor amiga.

A direção do espetáculo ocupou o espaço do Museu da UFPA, na Avenida governador José Malcher nº 1192, instalado no Palacete Augusto Montenegro. Palacete planejado pelo engenheiro italiano Felino Santóro e construído em 1903, para ser residência particular do governador. A direção de Adriana Cruz ocupou o espaço para ser a residência das personagens em um tempo entre o passado e o presente.

Atos de escritura 4

Figura 3 – Fotografia do espetáculo “Quarta-feira, sem falta, lá em casa”.



Na foto, Adriano Barroso e Cláudio Melo.

Fonte: Acervo de Cláudio Melo.

A ação dos grupos e de tantos outros anônimos criadores permite-nos afirmar a existência, no começo dos anos 1990 e 2000, de um movimento de ocupação de outros lugares na cidade de Belém. A esse fato, crescia a percepção de que, além do crescimento de espetáculos realizados em lugares distintos do edifício – casarões, fábricas, galpões, porões, etc. – ocorria também uma expansão no final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, de um tipo especial de edifício teatral – lugares teatrais pequenos e adaptados – em Belém. Espaços esses geralmente em condições precárias de funcionamento, sem condições mínimas de segurança, ou sem iluminação teatral básica, ou sonorização adequada etc..

Por vezes, podemos ouvir passos das palavras em fuga, já que é tudo tão silêncio em teu chão, o ranger do tempo pretérito em teu leito, um adoecer de lembranças, há tanta areia dentro de nós, um rio mar que ondula em nosso corpo, teu exílio, ressaca contida de tuas marés cíclicas, mas há um conto de liberdade onde resgatamos o céu da tua boca de rio, que ouve o teu canto e te vem até a garganta, subindo... crescendo... até transbordar. E assim J.C. Serroni (2002) afirma que:

Atos de escritura 4

Um aspecto que caracteriza nossas salas de espetáculos. Na sua grande maioria, elas nascem da adaptação. É muito comum em nosso país um galpão, uma oficina abandonada, uma fábrica, uma destilaria, uma casa antiga e mesmo uma igreja se transformar num espaço cênico. O que vemos nesse caso é sempre um espaço inadequado, nascido de uma precária base arquitetônica que não foi construída com o pensamento voltado para um teatro. O que invariavelmente acontece é o surgimento de mais um espaço improvisado, sem condições técnicas, sem conforto, sem acústica ou segurança (SERRONI, 2002, p. 34).

Nesta citação, Serroni aponta para o processo de adaptação de lugares como uma característica das salas de espetáculos de Belém do Pará, elas não se diferem das salas dos demais estados do país. Em Belém, criaram-se os espaços de porão a exemplo da *UNIPOP; Casa da Atriz; Mystical* – espaço para poetizar e bailar –; *Porão Puta Merda*, entre outros. Como um paradoxo, nesse mesmo período, de modo antagônico, percebia-se a retomada da criação de edifícios teatrais bem estruturados de técnica e artisticamente. Tais projetos, na maioria proposto pelo governo, como o teatro *Margarida Schivasappa*; teatro *Maria Silvia Nunes*; teatro *Universitário Cláudio Barradas* e, pela iniciativa privada, o teatro do *CCBEU* e o do *SESI*.

O que observamos, é que no fim dos anos 90, até meados dos anos 2000, ocorreu a criação de salas de espetáculos em complexos turísticos e cultural – *Estação das Docas* que, na verdade, abriga um anfiteatro em um galpão adaptado para ser uma sala de espetáculo. Esse espaço, no entanto, parece mais com um auditório, pois estes lugares são espaços que não favorecem a descentralização dos lugares teatrais e nem possibilitam aos grupos de teatro e artistas da cidade, acesso, pelo alto custo dos alugueis cobrados pelo poder público.

Se o governo favorecesse a descentralização dos lugares teatrais, espalhando salas pelas periferias da cidade, estaria valorizando o teatro como atividade social. O que ocorreu foram as criações de não espaços teatrais, a partir de ações de artistas e grupos que transformaram suas moradias e porões em espaços culturais, lugares que não oferecem condições adequadas para receber o público e/ou realizar espetáculos, com aportes técnicos de qualidade, como iluminação básica ou sonorização. Ou seja, a inadequação desses espaços pode colocar em risco a plateia e os artistas.

A partir destas inquietações, estamos elaborando um ato da tese de doutorado intitulada: *O teatro precisa de teatro? Reflexões epistemológicas sobre a desterritorialização do teatro, a partir do grupo de teatro Palha – Pa*. Neste ato, serão apresentadas as seguintes hipóteses: A falta de criação e distribuição de lugares teatrais para a cidade de Belém é evidente, na relação espaços x população. A constatação se firma

Atos de escritura 4

nos dados do Instituto Brasileiro IBGE, a saber: no último censo, de 2010, tinha uma população estimada de 1.393.399 pessoas e com uma estimativa para o ano de 2020, momento em que escrevo essa pesquisa, de 1.499.641 pessoas. O crescimento populacional da cidade, no início do século XXI, nos revela que a demanda populacional e a transformação da sociedade não acompanham a produção crescente das atividades teatrais, consideradas agentes da arte, da comunicação e da cultura.

Com a escrita deste ensaio, apresentamos uma contribuição para se pensar sobre a questão dos lugares de teatro, com ênfase no edifício teatral e sua relação com a cidade, e que o mesmo passe a ser compreendido como um fato social, que pode interferir no processo sócio cultural em curso. Não se trata de um reflexo da sociedade, pois as relações são mais complexas do que o mero conceito de reflexo, que se refere somente a um fenômeno entre o emissor e o receptor. Aqui, propomos entender tal fenômeno como um processo coevolutivo entre o edifício teatral e a cidade.

Um contexto em que a relação do teatro com a sociedade, àquela do teatro como agente e não como reflexo, aqui cabendo uma investigação sobre o atual distanciamento entre teatro e sociedade. A atuação dos meios de comunicação, das políticas culturais e da distribuição espacial dos edifícios teatrais. Essa compreensão e utilização dos espaços trarão benefícios, tanto para os trabalhadores de teatro, quanto para a comunidade em geral.

E assim nos silenciemos em calmaria de rio e barro, mergulhados nas profundezas de um aqui jaz um rego, que por aqui passava um rio há quarenta anos. Quem bebeu o rio? Entre pedras e areias restam resíduos de vida. Mas onde estão nas margens pardas as digitais dos assassinos? De nossos sonhos de futuros que foram podados. Cortamos galhos que o levavam para longe ao reduzir-lhe a lança das perguntas.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. **Espaço de recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (coleção tópicos).

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. Matteo Bonfitto, 1. ed. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. Matteo Bonfitto. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOPP, Raul. **Cobra Norato**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio / lições américas**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **As cidades invisíveis**. Tradução: Diego Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Coleção de Areia**. Tradução: Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Disponível em: <https://Cidade.Ibge.gov.br/Brasil/Pa/Belém/panorama> - Acesso em: jan. 2020.

CORRÊA, Paulo Maués. **Terror e encantamento na Amazônia**. Belém, PA: Paka-Tatu, 2016.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FERRARA, Lucrécio D'Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: EDUSP. 2000.

_____. **Olhar Periférico**. São Paulo. EDUSP. 1999.

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **Grupo de Teatro Palha**: trajetória e identidade teatral. [s. l]: [s. n], 2015.

JURANDIR, Dalcídio. **Ponte do Galo**. Dalcídio Jurandir. Bragança(PA): Grafo Editora, 2017.
_____. 1909 – 1979. **Três Casas e um Rio**. Dalcídio Jurandir – Bragança: Pará. Grafo Editora, 2017.

KÜHNER, Maria Helena. **Teatro amador**: radiografia de uma realidade (1974 – 1986). Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Belém: CEJUP, 1995.

MUNIZ, Mariana de Lima e. **Improvisação como espetáculo**: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Atos de escritura 4

NUNES, Benedito. **Crônica de duas cidades**: Belém – Manaus. Belém: SECULT, 2006.

REBOLÇAS, Evil. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: UNESP, 2009.

SANTOS, Milton (org.). **Território**: Globalização e Fragmentação. São Paulo: HUCITC, 1994.

SANTOS, Milton (org.). **O Papel ativo da Geografia**: um manifesto. Florianópolis: encontro nacional de geografia, 2000.

_____. **Testamento intelectual**. São Paulo. UNESP, 2002.

_____. **A natureza do espaço - Técnica e Tempo. Razão e emoção**. São Paulo: EDUSP. 2004.

_____. **O espaço dividido**. São Paulo: EDUSP. 2004.

_____. **Por uma Geografia Nova**. 6. ed. São Paulo: EDUSP. 2004.

_____. **Pensando o Espaço do Homem**. 5. ed. São Paulo: EDUSP. 2004.

SERRONE, J.C. **TEATROS: Uma Memória do Espaço Cênico do Brasil**. São Paulo: SENAC, 2002.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

O DESPERTAR NA DIFERENÇA

Renan Delmontt Souza Paraguassu⁸⁶

Ana Flávia Mendes⁸⁷

Esta escritura nasce como fruto dos estímulos e vivências experienciados ao longo do último semestre cursado no doutorado acadêmico do PPGARTES-UFPA. Aqui nasce uma proposta experimental de escrita, tendo como indutores conceitos discutidos e trabalhados ao longo das disciplinas História e Teoria Estética da Arte, ministrada pelo Prof. Dr Afonso Medeiros e Movimento criador do Ato Teórico, ministrada pela Prof^a Dr^a Ivone Xavier.

Visto isso, de forma devaneadora me proponho a mergulhar em uma escrita que ora se desenha como uma possibilidade de linguagem diferenciada da escrita acadêmica habitual em uma pesquisa. Logo, assumo o risco de escrever e brincar na linguagem de um romance inspirado na obra literária Divina Comédia, escrita por Dante Alighieri no século XIV, trazendo conceitos como *memória*, *trauma*, *Lugar* e *Local*, discutirei um processo de encontro entre pesquisador e consciência, onde a experiência desta leva à passagem pelos seus métodos e metodologias inerentes ao fazer artístico acadêmico.

Propondo uma escrita de forma literária que traz uma estrutura de narrativa a partir do eu lírico, apresento a trajetória do eu pesquisador em caminhar evolutivo, onde o encontro com meus sete pecados me leva a refletir e entender o próprio processo do fazer e pesquisar em arte, sendo estes caracterizados pela movência da pesquisa, ou seja, não se fixando em um único local/olhar para observar, viver e interagir com o fenômeno, pois este exige o contato com a diferença, com a pluralidade.

Trago esta experimentação como forma de refletir sobre o momento em que a pesquisa se encontra. Momento este, em que levanto muitos questionamentos quanto ao fenômeno, à metodologia e até sobre mim mesmo enquanto pesquisador.

Este processo de escrita ganha energia e corpo ao entrar em contato mais uma vez com os verbos potência, ou verbetes. Estas palavras ou frases que ganham/dão mais força e sentido na/para a pesquisa aparecerão de forma implícita, pois aqui, o verbo não

⁸⁶ Ator, Diretor, Professor e pesquisador em Teatro, Doutorando em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPOGARTES-UFPA). (renansthrad@gmail.com).

⁸⁷ Doutora e Mestre em Artes Cênicas. É professora efetiva da Universidade Federal do Pará (Instituto de Ciências da Arte/ Escola de Teatro e Dança/ Programa de Pós-graduação em Artes). (anaflaviadanca@gmail.com).

Atos de escritura 4

só é ação como é também carne. Pode em um momento ser um arquétipo que prisma um tipo de saber, ou pode ser um substantivo próprio daquele que, pelas suas atitudes, leva o eu lírico a superar/aceitar seus pecados. Pecados estes que se tornam verbos potência na estruturação e encadeamento do pensamento para o encontro com uma metodologia de pesquisa própria (ou não) aportada na experienciação da consciência.

Dessa forma, lanço mão sobre o fazer investigativo da pesquisa movente em artes ancorado, porém sem estar preso, na fenomenologia, apropriando-me de algumas falas e/ou conceitos de autores como Walter Benjamin, Merleau Ponty, Italo Calvino e Márcio Seligman sem precisar citá-los diretamente.

Aqui, neste texto, apresentarei dois dos nove contos idealizados para estruturar essa fase da pesquisa. Contudo, eu preciso apontar que, pelo caráter experimental e por estar escolhendo uma estrutura narrativa de romance, onde o eu lírico apresenta o início da sua trajetória nesse novo percurso acadêmico ou descoberta de um novo mundo, assumo o risco e peço licença para não seguir de um todo as normas estabelecidas pela ABNT no que se refere a dar voz aos autores evocados para a construção deste artigo, embora todos estejam nas referências deste escrito.

Ressalto que não seria a primeira vez que alguém escreve sobre o fazer artístico e seus conceitos teórico-práticos na forma de um romance. Trago como exemplo as três obras do teatrólogo Constantin Stanislavsk intituladas A preparação do Ator, A construção da Personagem e A criação do Papel. Nelas o ator e diretor teatral apresenta, fundamenta e exemplifica toda a sua teoria sistematizada em método de ensino de atuação.

No mais, segue o princípio de um novo *Local* encontrado em mim e na pesquisa.

O DESPERTAR NA DIFERENÇA - Encontro com o fenômeno guia

*“No inferno os lugares mais quentes são reservados
àqueles que escolheram a neutralidade em tempo de
crise.”*

Dante Alighieri

Antes de abrir os olhos não conseguia lembrar-me de muito. Lembrava apenas de decidir seguir com a busca por uma resposta ainda turva sobre algo que se revelava timidamente à minha frente. Então tudo foi escurecendo, como uma pintura de criança que é borrada após ser concluída.

Eu não sabia onde estava. Somente que havia chegado até ali com a ajuda de uma velha amiga, a Memória. Antes de me deixar, ela disse que voltaríamos a nos encontrar nesse novo percurso, mas para que isso ocorresse eu precisaria *reaprender* a encontrá-la.

- Não será um caminho fácil, meu caro amigo. Porém há de se *desprender das amarras* criadas pelo outro e por ti mesmo, para que possamos continuar nossa caminhada de descobertas e realizações. À tua frente irás encontrar novos desafios e imensos obstáculos que exigirão de ti um imenso esforço e busca contínua por sabedorias de outros. Por vezes, a minha irmã *Lembrança*, aquela que ainda é presa em fatos e registros, irá te *(re)visitar*, te garantindo a ajuda necessária por meio da voz de outros tantos que já trilharam este ou outros caminhos, dando passagens aos pensamentos destes que já passaram por questionamentos parecidos com os teus. Já a minha irmã *Esquecimento* virá com a missão de te fazer ficar em dúvida e assim poder sempre *questionar* se a realidade de fato está dada ou se é apenas uma das heranças da nossa mãe *Imaginação*.

- Minha querida *Memória*, como eu poderei passar por tudo isso sem saber onde estou e o que eu estou procurando? Tu és a única proteção que eu tenho neste lugar frio e seco. Eu sequer consigo abrir meus olhos e enxergar onde me encontro. Como eu faço para sair daqui? Como eu faço para voltar a ver? como eu saberei onde te encontrar? – Questionei quase em tom de desespero

- Meu doce e nobre senhor. Eu sou tua, não como posse, nem como objeto externo a ti, mas em ti! Sou parte de ti. Me reconhecerás quando me encontrar. Porém neste momento é necessário que fiques de olhos fechados. Lembra-te da parábola da *Verdade* e da *Mentira*, quando as duas se encontravam tomando banho no rio e a *Mentira* roubou as vestes da *Verdade*? A *Verdade* preferiu sair do rio nua a usar o traje da *Mentira*. Entretanto isso faz com que as pessoas, no alto de sua hipocrisia e demagogia, não

Atos de escritura 4

consigam ou não queiram enxergar a *Verdade* nua e crua, tal como ela é. E a *Mentira*? Esta continua andando por aí, travestida de *Verdade* e pregando peças em alguns desavisados. O senhor já está acostumado com esse jogo, porém em vez de verdade ou mentira, você jogava com as minhas irmãs, o que acabou gerando o meu aparecimento como sua principal guia nesse caminho. Todavia, ao passar por aquele *buraco negro*, nós dois fomos desafiados a começar jornadas diferentes, para aí sim nos encontrarmos mais uma vez. Agora eu irei visitar ou revisitar outras como eu, partes e essências de outros seres para poder voltar e lhe reencontrar. Já o senhor, deve se *despir* destes trajes cheios de verdades e conclusões, se *libertar destas amarras* que hora lhe dão muitas certezas. Lembre-se, estas vestes que lhe foram dadas podem ser presentes da *Mentira* travestida de *Verdade*. Até logo. – Disse ela se afastando até sua presença sumir.

Agora eu me encontrava só, confuso, cego e dominado por uma angústia crescente a cada passo desequilibrado que eu arriscava dar. Mesmo sem enxergar eu percebia que estava andando em círculos, pois ainda não conseguia me desvencilhar de uma das amarras; a da *Segurança*. Essa me fazia chegar a apenas alguns passos do local onde eu havia despertado. Era como se em vez de seguro, eu estivesse preso a uma certeza que guiava erroneamente meus questionamentos e estratégias.

Mesmo cego eu podia perceber uma presença neste centro. Uma presença que parecia não querer se revelar ou falar. E ainda assim, eu sabia que não poderia entendê-la, pois era como se ela ainda estivesse adormecida, mas ao mesmo tempo me esperando para despertá-la. Foi então que decidi retomar uma tática antiga. Embora ainda eu não pudesse simplesmente desvencilhar o laço que me unia a esta corda, eu podia afrouxá-lo, podendo assim dar mais alguns passos e ficar um pouco mais distante do centro e desta forma, em vez de andar em círculos, comecei, em cada afrouxada do laço, a criar um caminho em espiral. Desta forma, fui tateando, reconhecendo, percebendo aquilo que se encontrava entre o centro e a ponta da espiral.

Após algumas voltas ganhando mais distância eu pude sentir um calor imenso emanando do centro do caminho. Eu sabia que deveria retornar imediatamente, mas antes de eu dar o primeiro passo retroagindo, ouvi uma voz firme e doce:

- Finalmente você começou a me dar mais atenção, caro amigo. Não precisa retornar.

- Você acordou? Mesmo ainda sem vê-lo direito, eu sinto que você é um amigo.

Atos de escritura 4

- E como você tem certeza disso? Pensei que a memória o tivesse alertado para o cuidado com a *Mentira* vestida de *Verdade*.

Com uma imensa alegria e alívio eu respondi

- Simples! Eu não estou usando o sentido da visão, mas o tato. Por meio dele minha *consciência* percebo melhor as sensações físicas e elas reagem a sua energia. Isso *amplia* minha consciência e me faz ter certeza. Esse calor e essa força que emanam de você não me causam medo ou dúvida, mas me mobilizam e me energizam até mesmo a seguir adiante

- Mas para fazeres isso deverás te soltar da *amarra da segurança*. Que certeza tens de que não vais ser tragado ou puxado por algo que esteja à sua volta? – questionou-me.

- A certeza que eu tenho é você! – afirmei com segurança e leveza.

Ao responder isso, desatei o último laço da *Segurança*. Enquanto o fazia, pensava que poderia cair ou me sentir no vazio, mas para a minha surpresa, ao finalmente largar a corda, senti meus olhos abrirem quase involuntariamente, e meu corpo ficou muito mais leve e vivo. Incrivelmente além da liberdade, me senti mais seguro, mesmo que desconfortável. E que bom que eu estava desconfortável, pois isso *aguçava meus sentidos* e me fazia ter muito mais cuidado para não cair. Imediatamente me virei para trás e pude finalmente enxergar aquele que por algum motivo se revelava como o maior aliado que eu poderia ter nessa nova caminhada.

Um ser que aparentava ter meus traços humanóides, porém com uma imponência divina. Não! Ele não era luz branca nem tinha uma auréola na cabeça. No lugar disso, ele possuía uma capa negra que parecia composta por fumaça na parte de fora e guardava um forte e majestoso rubro dentro. Em sua cabeça ele não tinha coroa, mas um chapéu vermelho.

Atos de escritura 4

Figura 1 – O encontro com o Fenômeno Guia



Fonte: desenho e digitalização do autor
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2019).

Essa presença me revitalizou e eu pude sentir a força que outrora se fazia ausente regressando para os meus braços e pernas.

Percebendo meu *despertar e retomada de consciência* de si, ele logo falou:

- A partir de agora, eu serei seu guia nesse novo caminho. Mas devo avisar-lhe de que; nem sempre eu serei direto ou revelador em minhas falas. Terás que enxergar, nas entrelinhas e nunca se contentar com o óbvio, pois a tua capacidade de se desprender das amarras criadas pelos outros, e por ti mesmo, já se mostrou eficaz neste momento. Mais do que a mim, ela será nesta fase de descobertas a tua principal arma para encontrar as respostas dos muitos questionamentos que estão por vir.

DEVORANDO A GULA - Superando necessidade de uma receita metodológica pronta.

“Abre a mente ao que eu te revelo
e retém bem o que eu te digo, pois não é ciência
ouvir sem reter o que se escuta.”

Dante Alighieri

Agora de olhos abertos e após olhar o entorno, finalmente via aquilo que me rodeava. Um terreno de atmosfera cinza, frio, sem vida e de ar pesado.

- Que lugar é este? – indaguei

- *Lugar não! Local!*

- Qual a diferença entre os dois? - Questionei, mesmo sentindo que eu já sabia a diferença entre ambos.

- Em um *lugar*, o único que se move é você, o *ser*. Tenhamos isso como um conceito mais rígido e fechado de *espaço e tempo*. Já o *local*? Este é móvel tanto quanto o *ser* que o habita. Ambos podem se deslocar e serem percebidos de forma diferente. Ambos são *conceitos moventes*. E são de tais conceitos que nós teremos que nos valer a partir de agora.

- Então podemos pressupor que somos muitos?

- Nós somos muitos na *diversidade* e iguais nas *diferenças*. E quando encontramos em nós esse local de diferenças, nós passamos a confrontar nossos medos, pois começamos a enxergar as nossas diferenças no outro. Logo, *encarar a diferença é se olhar no espelho*.

- Então, quer dizer que este *local*, onde nos encontramos agora, mesmo sendo tão diferente de onde eu sinto que vim, é *reflexo de mim!*? – concluí de forma arriscada

- Exatamente, do contrário, onde nos perceberíamos? Olhe bem ao redor. É neste terreno seco de vida, árido de sentimentos e rico em *metodologias vazias* sem sentido para ti, que a *Mentira* faz suas primeiras vítimas. Aqui ela escondeu a *criatividade* à beira do penhasco do vazio e plantou a semente da dúvida eterna, dando origem à *árvore das falsas certezas*. Os que aqui chegam, estão *famintos por criatividade e desnutridos de esperanças*. O que gera em cada ser destes um desespero para alcançar algo que lhe sacie da *fome de certezas*.

- O que é aquilo no topo da árvore? Por que eles tentam chegar até lá? - Questionei ao ver seres se sacrificando na tentativa vã de alcançar o topo.

-Aquele é o *fruto do Como*, o único elemento que cresce nesta terra morta. E é o único capaz de saciar a fome daqueles pobres desesperados por sabedoria. Sabedoria esta

Atos de escritura 4

que pode mostrar o caminho fácil para se obter as respostas vindouras. Ela se encontra no topo da árvore não por qualquer motivo. É para forçar as pobres almas já secas e frágeis a subirem e se precipitem diante do penhasco para tentar alcançá-la, arriscando tudo em uma armadilha, pois os ventos fortes sopram com maldade *ilusões metodológicas* que guiam os seres para despencarem no *vazio* deste abismo. Uma vez lá o ser fica imerso na confusão e na loucura. Vários caminhos sem resposta se apresentam para guiá-los em uma nova fase, onde não conseguirão encontrar o saber necessário, para depois se destruírem em angústias e medos eternos. Ali, todos os *conceitos convergem em conflito, preocupação e desistência banhada na depressão* ou mesmo na loucura que caso superadas darão passagem a sensação de *não pertencimento*.

- Vale a pena arriscar tudo isso para chegar ao fruto? - Questionei, tendo a resposta quase sem me deixar concluir a pergunta

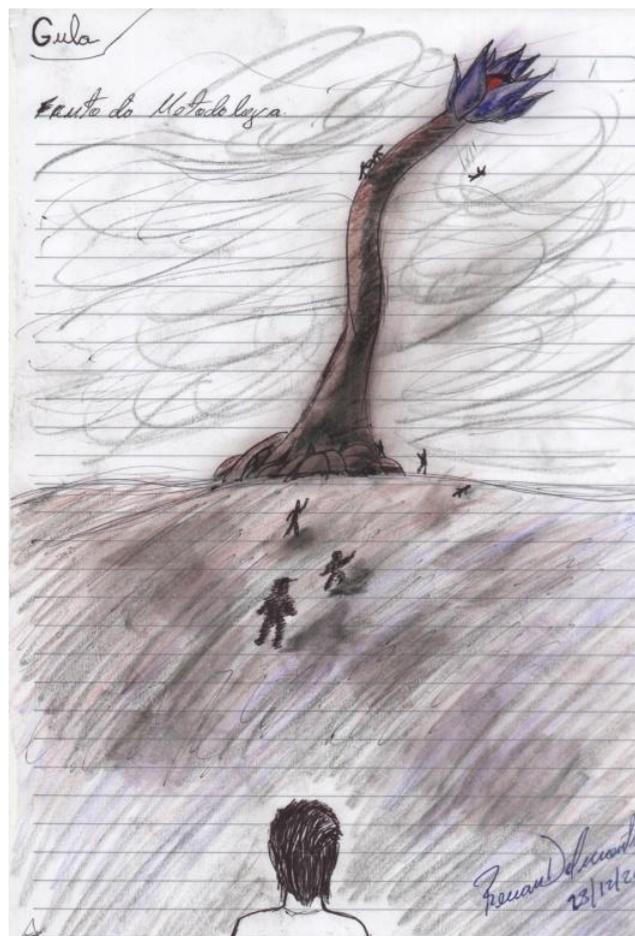
- Essa resposta quem me dará é você! E é nesta terra que você a encontrará. Onde não se vê objetivamente as respostas para o “como”. O único elemento que nutre a vida neste lugar torna-se matéria prima mobilizadora da observação e da força reflexiva sobre si e a partir de si. Aqui, é necessário refletir para poder *prosseguir*. – Respondeu o guia apontando para a grande árvore como em sinal para eu prosseguir

Ao dar meus primeiros passos em direção à árvore senti como se todos os meus sentidos se entorpecessem, aguçando apenas a visão que era atraída e quase fixada no fruto. Logo me senti tomado pela necessidade gigantesca de me alimentar daquilo. Eu me sentia perdido, fraco, sem respostas e, embora eu não pudesse sentir cheiro de nada, aquele fruto parecia exalar o aroma da sabedoria. Meus pés começaram a dar passos mais rápidos e meu corpo começou a acelerar até quase correr para iniciar uma subida desesperada. Porém, ao chegar na borda das raízes, eu lembrei que, naquele local, a visão não era um privilégio, mas uma fragilidade e, imediatamente fechei os olhos.

O meu companheiro de viagem ficou parado e não esboçou nenhuma reação para me impedir de tentar subir a árvore. Consegui ficar parado e lutei para lembrar todo o diálogo que tive com a *Memória* e então percebi que estava quase caindo na armadilha da *Mentira*.

Atos de escritura 4

Figura 2 – GULA: O fruto da metodologia



Fonte: desenho e digitalização do autor
(imagem digitalizada retirada do caderno de pesquisa, 2019).

Imediatamente lembrei-me de um dos primeiros conselhos do ser que me acompanhava: “Terás que enxergar, nas entrelinhas e nunca se contentar com o óbvio”, e da recém proferida explicação sobre *local*. Ir em busca do fruto era o óbvio, aquilo era o único reflexo da vida neste terreno, mas não era o que a nutria, era aquilo que estava sendo nutrido. Então, superando a fome por respostas, ao invés de subir na árvore eu decidi escavar em suas raízes, encontrar de onde elas tiravam nutrientes para crescer.

- Muito bom! Vejamos o que você irá encontrar. – Disse o guia.

Mesmo com as mãos doloridas e as unhas quebrando a cada contato com a terra eu continuei. É assim mesmo, não é? *Escavar respostas de si* enquanto renega as metodologias e respostas dadas por outros sempre é doloroso.

Foi então que de repente a terra começou a ficar úmida e após mais algumas braçadas, um olho d’água surgiu, preenchendo o buraco que eu havia feito, criando uma poça.

- E agora? É isso? - Questionei ofegante e com as mãos sangrando.

Atos de escritura 4

- A calma revela mais do que a ansiedade não achas? – Ele me respondeu com firmeza enquanto encarava a poça.

Eu havia entendido, era necessário esperar a água ficar parada. E tão logo ficou, se tornou um espelho onde pude perceber meu reflexo, porém não refletia o guia que se encontrava atrás de mim.

- Você está apenas na minha mente? – Indaguei percebendo que ele sorria

- Vejo que finalmente você entendeu! Eu sou seu *Guia*, sua *consciência*. Sou a sua forma de traduzir conceitos e criar junções. Sou aquilo que você buscava junto com a Memória na empreitada passada. Eu sou a sua própria metodologia, eu sou aquilo que você investigou e descobriu ao buscar os seus processos de experiência da consciência durante o estado de criação imerso no mundo subjetivo da cena. Eu sou o seu *Fenômeno*.

CONTINUA...

O QUE SE SEGUIRÁ

“Louco é quem espera que a nossa razão
possa percorrer a infinita via
que tem uma substância em três pessoas”
Dante Alighieri

Chego ao final deste primeiro texto com a consciência de que essa escrita faz parte de uma experimentação, uma parte da própria pesquisa em curso que se desenha como possibilidade e que precisará ser amadurecida, bem como futuramente adequada e articulada com as necessidades de formatação acadêmica sem renunciar a sua identidade enquanto *escrita poética*.

Aliás, *Escrita Poética* acaba se desenhando aqui como um novo conceito metodológico a ser aprofundado ao longo da pesquisa. Nele pude de forma consciente, organizar os saberes, ideias e reflexões sobre o fazer pesquisa em arte que conflitam dentro de mim, possibilitando assim uma fluidez na escrita e no próprio caminhar da pesquisa.

Não deixo de correlacionar esse ocorrido com o que a fenomenologia de Bachelard (1996) nos mostra enquanto potência no devaneio na experiência da consciência e na produção rica de conhecimento, pois estar confuso dentro da sua própria pesquisa é algo comum no mundo acadêmico das artes, porém, o como você irá superar isso não tem uma resposta simples, não se tem um *Fruto do como* a ser alcançado de forma

Atos de escritura 4

fácil. É preciso escavar e, às vezes, sangrar para conseguirmos nos desvencilhar da confusão.

A história aqui narrada pelo eu lírico é minha, mas pode gerar identificações em outros pesquisadores que por ventura se encontrem no mesmo dilema quando se perguntam afinal de contas, qual metodologia eu aciono? O que eu quero? Qual o meu problema de pesquisa e por que ele vive mudando? Por que não me encaixo nas metodologias apresentadas até então apresentadas a mim? Essas são perguntas que muitos jovens pesquisadores se fazem ao não se perceber dentro de um campo epistêmico metodológico.

Talvez nós que transitamos entre campos devamos perceber que numa pesquisa movente, nós precisamos dedicar nossos sentidos a perceber o que o fenômeno nos revela. E por ser fenômeno, esse é transitório, é movente.

Espero que essa vivência experimental em uma *escrita poética devaneadora* possa contribuir para outros que assim como eu sentem-se bem em deixar a arte falar como primeira forma de construção das suas epistemologias.

Chego aqui sem uma conclusão estabelecida como nos moldes dos artigos científicos. Porém, chego com a certeza de que este processo contribuiu para mim mesmo enquanto pesquisador conseguir encadear e fundamentar meus pensamentos e minhas dúvidas, para aí sim prosseguir com a pesquisa que ora desenvolvo.

Não há conclusão fechada por este trabalho ser o pontapé inicial de uma forma de escrita, da construção de um dos capítulos para uma tese. A partir dele, enxergo a possibilidade de desenvolver mais sete contos onde continuarei discutindo por meio dos pecados a serem expurgados (ou não), os conflitos que o eu pesquisador em arte encontro. Conflitos esses que podem reverberar ou encontrar ecos em outros pesquisadores.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Devaneio**, 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTY, Maurice Merleau. **O visível e o invisível**, 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
SELIGMANN-SILVA, Márcio, **O local da diferença**: ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

SALLES, Cecília. **Gestos Inacabados**: processo de criação Artística. São Paulo: FAPESP, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin **A preparação do ator**. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PRÁTICAS DOCENTES E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NO CURSO DE ARTES VISUAIS: Notas Iniciais

Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França⁸⁸
Rosangela Marques de Britto⁸⁹

INTRODUÇÃO

Foi o caminho, não que eu tracei para mim, mas que minha caminhada traçou: caminhante, não há caminho, o caminho se faz com o caminhar (MACHADO, apud MORIN, 2002, p. 11).

Com o pensamento e o olhar para o infinito, identifico-me com o excerto de Edgar Morin, este caminho eu não sonhei, mas já estava traçado pelo próprio rumo que minha caminhada acadêmica e profissional traçou no meu praticar de professora. Caminhante no percurso acadêmico urge a necessidade de escolher a bagagem para delinear a pesquisa, é preciso fazer escolhas, para evitar atropelos pelo caminho, traçar o planejamento, porque mesmo que o caminho seja árido, a caminhada terá mais chance de ser exitosa. Enveredei⁹⁰ pelas escolhas pautadas na minha formação em artes visuais, no percurso profissional/político, e nos aspectos histórico/culturais do povo da diáspora negra que lhes foi negado, me motivaram a realizar a caminhada do doutorado.

É mais uma caminhada, porém, não deixa de ser árdua e significativa, por isso, requer da caminhante planejar a pesquisa, sopesar a bagagem, fazer escolhas, rever o que entra e o que sai, porque nem tudo cabe. Mas, assim como Gaston Bachelard (1988), em alguns momentos, o meu devaneio é uma fuga para fora do real, implica em projetar

⁸⁸ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes-PPGARTES da Universidade Federal do Pará. Mestra em Educação na linha de Currículo e Formação de Professores pela Universidade Federal do Pará (2013). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará. É professora da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará/EAUFPA. Membro do Núcleo de Estudos e Pesquisa sobre Formação de Professores e Relações Étnico-Raciais - GERA/IFCH/UFGA. rcabralfranca12@gmail.com

⁸⁹ Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UFGA. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MEC). Mestre em Educação: Ensino Superior e Gestão Universitária pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Professora da Universidade Federal do Pará (UFGA). Atua no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais. Artista Plástica, desde 1988. Coordenadora do Grupo de Estudo: Arte, Memórias e Acervos na Amazônia. rosangelamarquesbritto@gmail.com

⁹⁰ Em alguns momentos da produção textual, empregarei o sujeito na primeira pessoa do singular, quando se tratar de algo específico à autora, em outros momentos, na primeira pessoa do plural, isso por considerar que não se escreve uma tese sozinha, tem a contribuição da orientadora e o diálogo com os teóricos que dão sustentação conceitual à pesquisa.

Atos de escritura 4

pensamentos, viajar nas ideias e, quem sabe, uma poesia, ah! Quem me vem à cabeça? São as pedras no caminho de Carlos Drummond de Andrade! Não deixam de ser poéticas.

E, perseverar acima de tudo, quando no meio do caminho tiver uma pedra⁹¹, se no caminho de Drummond teve, é provável que no meu tenha. E teve! Uma em tamanho imensurável, a pandemia, me causou uma perda inestimável. Mas é preciso perseverar, e continuar! Nesse ponto da caminhada, penso nas Marias de Milton Nascimento⁹², e aprendo como boa brasileira essa "estranha mania de ter fé na vida" e canto... Mas é preciso ter força, é preciso ter raça e ter gana sempre! E seguir pé no chão. Aprofundar os conhecimentos epistêmicos para compreender os meandros conceituais e metodológicos, garimpar a bibliografia especializada, selecionar o que melhor se afina ao objeto investigado neste artigo, continuar desviando de pedras, andando pela ilharga, se necessário for, nesse caminho árido revelado na figura nº 1 do devaneio poético da escrita.

Figura 1 – O caminhar árido do devaneio poético da tese



Fonte: Acervo da autora (2020)

A imagem do caminhar árido do tecimento da tese⁹³, que se desdobra aqui em um capítulo, surgiu a partir das provocações havidas, na disciplina Atos de Escrita, sobre a possibilidade de minha criação/escrita poética, mesmo com uma temática que considero

⁹¹ O poema *No Meio do Caminho* é uma das obras-primas de autoria do escritor brasileiro Carlos Drummond de Andrade. Os versos, foram publicados em 1928 na *Revista de Antropofagia*, abordam os obstáculos (pedras) que encontramos pelos caminhos da vida.

⁹² Milton Nascimento. Música Maria, Maria – Acústico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFxbSXWYkNU>. Acesso em 08 dez. 2020

⁹³ Este capítulo é um recorte da pesquisa de doutorado que tem como título: *DOCÊNCIA E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS: representações sobre práticas pedagógicas no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPA (2010-2019)*. Do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

Atos de escritura 4

um campo árido: *prática pedagógica docente e as relações étnico-raciais*. As aulas foram de momentos moventes/pedagógicos/poéticos, de transbordamento de ideias, leituras, imaginação e objetos de pesquisas e criações, tudo se mescla, sinestesia! Sim, sinestesia! Cruzamento de sensações, num devanear poético que encharcou meus pensamentos e minha produção. Assim, fui massageada na alma e na forma de escrita.

No caminhar, agora menos árido, a caminhante traça o percurso que considera mais fértil, espregueira o campo, para a semente germinar. Assim, este ensaio bibliográfico objetiva provocar discussões sobre as práticas pedagógicas dos docentes e as relações étnico-raciais, do Curso de licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Federal do Pará⁹⁴. As dúvidas na caminhada são muitas e margeiam o caminho da pesquisa, levanto a seguinte hipótese: os docentes abordam a temática das relações étnico-raciais, em suas práticas pedagógicas, com o propósito de combater a reprodução e legitimação da cultura dominante, promovendo formação para a diversidade cultural. Ademais, nesse ponto da caminhada enveredei pelo campo conceitual da pesquisa.

Tratar-se-ia de examinar, para cada uma das configurações históricas consideradas, de um lado as homologias estruturais entre campos diferentes, que podem ser o princípio de encontros ou de correspondências que não devem nada ao empréstimo, e do outro lado as trocas diretas, que dependem, em sua forma e em sua própria existência, das posições ocupadas, em seus campos respectivos, pelos agentes ou as instituições que lhes dizem respeito, portanto, da estrutura desses campos, e também das posições relativas desses campos na hierarquia que se estabelece entre eles no momento considerado, determinando todas as espécies de efeitos de dominação simbólica (BOURDIEU, 2009, p. 227).

Para o autor, são nas estruturas dos campos, com as disputas de poder pelos agentes nas relações, dependendo do seu poder, pela posição/cargo que ocupam, que são proferidos os discursos e legitimados, impostos de acordo com o poder de dominação de quem os tem e como os utiliza. Dessa forma, estudar o campo dos docentes do curso de licenciatura de Artes Visuais, e as relações étnicas raciais, nos provoca o interesse em analisar as representações dos docentes forjadas, que têm permeado a prática pedagógica de Artes Visuais, se subvertem no campo, a hegemonia da cultura dos colonizadores.

Os suportes teórico-metodológicos ancoram-se em diálogos com produções da área da Arte e Educação, bem como da Antropologia, Sociologia e Estudos Culturais. É um estudo de cunho qualitativo descritivo, com a abordagem bibliográfica de Artes Visuais,

⁹⁴ Temos ciência que em 2007 o Curso de Educação Artística foi transformado em Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, seguindo as determinações da LDB e dos documentos de área. Entretanto, nesta pesquisa trataremos em específico da licenciatura em Artes Visuais. Cf. na Proposta de Atualização Curricular e Mudança de Licenciatura em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas para Graduação em Artes Visuais nas Modalidades Licenciatura e Bacharelado. 2007.

Atos de escritura 4

com Ana Mae Barbosa (2002, 2009) e as práticas pedagógicas com Ilma Alencastro Veiga (2009), Selma Garrido Pimenta (2009).

A partir dessas autoras, investigamos o ensino de artes visuais e as práticas pedagógicas dos docentes, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal do Pará. Lançamos assim, o olhar perscrutador sobre as relações étnico-raciais e a formação de professores de artes visuais, pois Barbosa considera que: “Somente a ação inteligente e empática do professor pode tornar a arte ingrediente essencial para favorecer o crescimento individual e o comportamento de cidadão como fruidor de cultura e conhecedor da construção da sua própria nação” (BARBOSA, 2002, p. 14).

A cor no traçado conceitual

A formação de professores a partir de Joaquim Severino que, acreditando na educação como mediação da cidadania, afirma: “Toda sociedade precisa muito de muita educação” (SEVERINO, 2006, p. 63). Sendo assim, a sociedade brasileira precisa de educação, os professores também precisam de formação com professores qualificados. É o que defendem em perspectivas diferentes as(os) autoras(os) Veiga (2011, 2009), Pimenta (2009), Wilma Baía Coelho (2009, 2014) e Antônio Nóvoa, que contribui afirmando: “não há ensino de qualidade, nem reforma educativa, nem inovação pedagógica, sem uma adequada formação de professores”. (NÓVOA, 1997, p. 9).

Posto isto, enveredamos pelas as representações, em que os grupos em suas práticas sociais legitimam ou naturalizam, de acordo com suas percepções ou julgamento, as suas visões sobre outras pessoas ou grupos sociais. Para Roger Chartier, as representações são consideradas como “[...] representações coletivas que incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e estruturam os esquemas de percepção e de apreciação a partir dos quais estes classificam, julgam e agem” (CHARTIER, 1994, p.104).

As representações, dessa forma, são construções de ideias, verdades assimiladas pelos indivíduos, como naturalizadas nas práticas sociais, impondo as classificações, divisões e valores, entre outras coisas, pelos grupos que as determinam. São as representações do mundo social, porém, em um campo que não é neutro, ao contrário, de concorrência e competições. “As representações são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam” (CHARTIER, 1994, p. 17).

Ainda nesse sentido, entendemos que as representações espelham as imagens criadas e modeladas, de acordo com os interesses de grupos dominantes em uma prática social, logo, num campo de disputas, “num jogo de interesses de quem tem o poder”. Expressam

Atos de escritura 4

mensagens eivadas de verdades que são adotadas como naturais pelos grupos considerados inferiores. O resultado produzido é sempre imposto a todos, transmitindo a falsa ideia de que se originasse de todos de (um grupo social) e a todos atendesse. Justificam e explicam o comportamento dos agentes, guiando um conjunto de ideias, valores, sentimentos e significados consolidados nas práticas sociais.

Destarte, por meio das representações de Chartier (1994), analisamos as imagens que são representadas nas práticas pedagógicas dos docentes, do curso de licenciatura de Artes Visuais, e as relações étnico-raciais, pois são práticas que, entre os agentes com as suas idiossincrasias, constroem significações para o grupo social. Como afirma Veiga, a prática pedagógica é “... uma prática social orientada por objetivos, finalidades e conhecimentos, e inserida no contexto da prática social. A prática pedagógica é uma dimensão da prática social...”. (VEIGA, 2011, p. 17). Dessa forma, entendemos que, mesmo sem perceber, na prática pedagógica pelos agentes são traçados discursos revestidos de poder, ideologia, filosofia, ética e cultura, isso porque nas práticas pedagógicas se dão as relações sociais entre aluno e professor, professor e aluno, aluno e aluno, professor e aluno e coordenação.

Acerca das práticas pedagógicas nas universidades, a formação tem na pesquisa a sua base, com objetivos bem definidos com o que se deseja alcançar, no processo de ensino/aprendizagem, o autor Marcos Masetto em seu estudo sobre o ensino superior e a prática pedagógica do professor que considera coerente para a formação dos discentes, assevera: “É um lugar marcado pela prática pedagógica intencional, voltada para aprendizagens definidas em seus objetivos educacionais e planejadas para serem conseguidas nas melhores condições possíveis” (MASETTO, 2003, p. 14).

Para esse autor, as faculdades são lugares especiais:

É um lugar de fazer ciência, que se situa e atua em uma sociedade, contextualizado em determinado tempo e espaço, sofrendo as interferências da complexa realidade exterior, que se estende da situação político-econômico-social da população às políticas governamentais passando pelas perspectivas políticas e ideológicas dos grupos que nela atua (MASETTO, 2003, p. 14).

Nessa prática social, os agentes apresentam contradições ideológicas, sociais e culturais predominantes nas micros sociedades que são as faculdades. As contradições provocam desafios para a comunidade acadêmica, principalmente, para o docente promover na prática pedagógica o exercício de democracia e cidadania, de ensino/aprendizagem constante, do debate e da construção de argumentos que subvertam as desigualdades, estereótipos e discriminações (re)produzidas pela

sociedade, vivenciadas inclusive por alguns discentes quando assumem a sua identidade homossexual, ou étnica, como negros e índios e usam marcadores.

A visão é ancorada no pilar da emancipação (SANTOS, 1995), e, nos provoca a reflexão de uma educação para quebra de padrões impostos pela escravidão, como tentativa de justificar as diferenças de acesso aos bens sociais e culturais e das desigualdades e hierarquias produzidas pelos colonizadores entre negros e brancos. Perquirimos o objeto de estudo com o intuito de, ao final e ao cabo, poder pintar com outros matizes, a mancha da história dos sujeitos oprimidos (FREIRE, 1971) e condenados da terra (FANON, 1968), que por muito tempo foram apenas recebedores de programas sociais compensatórios.

Como possibilitar uma educação humanizadora e libertadora se, na atualidade, na esfera política, vivemos tempos raivosos, desvelando um cenário de desrespeito aos professores, artistas e aos grupos inferiorizados: homossexuais, indígenas, negros, gênero, e outros grupos correlatos. A forma como certos políticos⁹⁵ se reportam ao ‘covid-19’, à pandemia e à morte dos brasileiros é um acinte, que se arrasta e se impõe ao Brasil em 2020, com o aspecto econômico se sobrepondo ao valor da vida.

Essa digressão é para justificar a inflexão que, nas formações de professores e inclui-se os docentes do curso de Licenciatura em Artes Visuais, possam investir mais em suas práticas pedagógicas, na conscientização dos discentes, quanto ao respeito às diferenças em todas as formas presentes nos meios sociais. Neste sentido, Cássio Eduardo Viana Hissa corrobora com a visão de que a universidade deve enfrentar os problemas da sociedade: “Para que possa existir tal como deseja e imagina ser: o lugar do respeito à diversidade, à autonomia e ao exercício coletivo; o necessário lugar da reflexão e da crítica encaminhadas à própria sociedade da qual emerge” (HISSA, 2013, p. 67).

Os traços da prática docente, campo de formação para as relações étnico-raciais.

Para a abordagem de práticas pedagógicas no ensino superior, na dimensão do campo dos docentes da UFPA, do curso de Artes Visuais, trazemos à luz nesse estudo, a

⁹⁵ O presidente da república eleito em 2018, Sr. Jair Messias Bolsonaro, ficou conhecido após ter sofrido um atentado, pois apesar de ter 24 anos de vida pública na política, sem projetos de relevância, era desconhecido do povo brasileiro. Em entrevista aos meios de comunicação, por várias vezes se reportou à pandemia do coronavírus “covid-19” com descaso, refutou a ciência, os dados e cuidados que as autoridades deveriam adotar recomendados pela Organização Mundial da Saúde/OMS. Nenhum projeto de combate à pandemia foi apresentado pelo governo federal para combater o coronavírus e proteger o povo brasileiro até a proposta do e-book em Janeiro de 2021. É fala do presidente sobre a pandemia: “pelo meu histórico de atleta será uma gripezinha”; <https://www.youtube.com/watch?>. Acesso em 17/12/2020.

Atos de escritura 4

teoria de campo de Bourdieu (2010), para ele campo é o espaço, lugar em que os agentes de acordo com a posição se relacionam, lutam, legitimando os interesses entre os agentes que o integram, com o intuito de engendrar as práticas sociais, as relações, o poder em determinadas posições sociais dos agentes, como afirma Pierre Bourdieu “[...] Entendendo por tal as relações de força entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um *quantum* suficiente de força social – ou de capital” (BOURDIEU, 2009, p. 28-29).

Convergingo com essa premissa, Eliana de Oliveira afiança “No campo se manifestam relações de poder que se estruturam a partir da distribuição desigual de um *quantum* de capital social, o qual determina que posição um agente ocupa em seu meio” (OLIVEIRA, 2006, p.39). Assim, o conceito de campo de Bourdieu (2009), é o lugar e o não-lugar do poder simbólico. E, essa relação de poder no campo dos docentes, ‘os agentes’ deixam brotar pelas bordas da formação o discurso da diversidade, mas na prática pedagógica, no curso⁹⁶ de Artes Visuais, nos parece que a abordagem sobre a cultura afro-brasileira se configura de forma tímida e pontual por alguns agentes.

Como afirmado, anteriormente, com o foco nas representações dos docentes do ensino superior, sobre suas práticas pedagógicas, da taxonomia de Bourdieu, acionamos o conceito de *habitus*, pois existe uma combinação na relação entre o *habitus* e o campo presente nas práticas sociais exercidas pelos agentes. “O *habitus* contribui para determinar aquilo que o determina, ou seja, a preservação do campo, dos seus princípios de funcionamento e de organização, assim como, a reatualização dos antagonismos nele existentes” (Idem, 1996, p. 47-48).

Para o autor, o *habitus*, não se trata apenas de uma prática mecânica das ações dos agentes, elas são mediadas pela intencionalidade, por interesse dos agentes dentro dos grupos dominantes, no âmbito da ética. Segundo Rosângela Britto (2014), *habitus* está relacionado à efetivação de práticas social e coletiva exercidas por um sistema classificatório de princípios de visão e divisão, e sobre os gostos e interesses diferentes que constituem signos distintivos. Para Britto: “Uma das funções da noção de *habitus* é de ser um princípio unificador para a descrição de um cenário, possibilitando retraduzir as

⁹⁶ Em 2018 como docente de Artes Visuais da Escola de Aplicação da Universidade Federal do Pará, recebi alunos da Faculdade de Artes Visuais para o Estágio Curricular Supervisionado. Em conversa com os estagiários sobre o interesse deles em participarem do Projeto Conexões afroamazônidas arte e culturas híbridas, diálogos interculturais, aprovado pelo PIBEX, coordenado por mim e a prof^a Me. Júnia Vasconcelos, ouvimos a seguinte fala: “sim temos interesse, porque temos professores que se negam a trabalhar a cultura afrobrasileira no curso de Artes Visuais”.

Atos de escritura 4

características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida” (BRITTO, 2014, p. 17).

Assim, no ensino superior, um dos campos de produção cultural que, intrinsecamente, está relacionado às formulações que Bourdieu traz à compreensão dos discursos dos intelectuais, os docentes, questionamos “o campo de formação”, o lugar de onde falamos, o ensino superior. Será que suas formulações, estratégias, escolhas e recusas ou não conceituais, sonham a educação para as relações étnico-raciais em suas práticas pedagógicas, e assim reproduzem e legitimam a cultura dominante?

Quiçá, dessa formação os professores egressos do curso de Licenciatura em Artes Visuais, que atuam na educação básica, reproduzem ou privilegiam em suas práticas a cultura dos mais favorecidos na rede pública? Tal questionamento se alinha à concepção de Bourdieu sobre a educação citada por Maria Alice Nogueira e Cláudio M. Martins Nogueira “A educação, na teoria de Bourdieu, perde o papel que lhe fora atribuído de instância transformadora e democratizadora das sociedades e passa a ser vista como uma das principais instituições por meio da qual se mantem e se legitimam os privilégios sociais”. (NOGUEIRA ; NOGUEIRA, 2009, p. 14).

É sabido por todos que, no Brasil, a premissa da desigualdade étnico-racial e social é profunda e, sobretudo, a diversidade tem sido tratada com desigualdade e de maneira discriminatória. Essa desigualdade se reverbera no currículo da escola, que a torna excludente. Currículo esse que precisa ser reconfigurado pela comunidade escolar da rede pública e privada, a partir do que trata o escopo da Lei nº 10.639/2003, mais completa pela Lei nº 11.645/2008⁹⁷, que tornou obrigatório o ensino da História e a Cultura Afro-brasileira, Africana e Indígena na escola e nas universidades brasileiras.

O problema é que a desigualdade, o racismo, o preconceito e a discriminação são fenômenos vivos, mas latentes, presentes no cotidiano nos diversos espaços sociais, frutos da noção de raça, teorias raciais europeias e norte-americanas. Teorias criadas para inferiorizar alguns grupos e elevar outros, como bem afirmam Ana Paula Ribeiro e Maria Alice Gonçalves (2012), para elas: “havia uma ordem natural que hierarquizava as raças humanas, conforme ocorria com os demais seres vivos. Nessa escola, o branco da Europa Ocidental assumia a posição de liderança” (RIBEIRO e GONÇALVES, 2012, p. 13). Essa posição de liderança do europeu, o colocou no lugar de superioridade, diante dos não

⁹⁷ Reconhecemos a importância da Lei nº 11.645/2008, porém anunciamos que neste estudo trataremos em específico da Lei nº 10.639/2003, por abordar as questões do povo negro.

Atos de escritura 4

brancos, subjugando os negros a seres objetos, com poderes sobre suas vidas, o corpo e alma no processo de escravização.

Diante dessa situação degradante, na qual foi submetido o povo negro da diáspora, após a “libertação”, à margem dos seus direitos sociais e econômicos, os negros passaram por diversas formas de preconceito e discriminação. O silenciamento da sociedade sobre o racismo no Brasil foi fundante para reproduzir o mito da democracia racial, a harmonia das cores, mostra disso é que não havia conflitos de caráter raciais entre negros e brancos, contribuiu para pintar essa imagem a tese da miscigenação de Gilberto Freyre.

Outro fato a destacar, é a negação da história e cultura dos negros, ou quando não, aparecem estereotipadas, é resultado do processo histórico/social e educacional que foi desenvolvido, por meio de grande produção de imagens, inclusive no livro didático e textos configurados de forma a forjar a imagem negativa dos afro-brasileiros, reproduzidas e cristalizadas até os dias atuais, no imaginário social. Dessa forma, a cultura afro-brasileira, entende-se que ela é uma manifestação cultural de menor valor e interesse, inclusive pela escola, que tende a suprimir uma alteridade humana complexa, subsumindo-a a uma contextualização do exótico, obliterando, conseqüentemente, a valorização e reciprocidade entre culturas.

Segundo Petronilha Silva (2016), a escravidão foi uma condição a qual o negro foi submetido, quando arrancado de suas raízes maternas, onde eram livres, reis, princesas, escritores, dominavam técnicas agrícolas avançadas, técnica e arte para trabalhar com o bronze, como na República de Benim, no século XIII, criou “os bronze de Benim”, obras saqueadas, estão em museus britânicos, alemão e dos Estados Unidos, parecia impossível que gente tão "primitiva" e "selvagem" fosse responsável por tal produção.

Era intenção dos escravizadores, apagar a dignidade, as histórias e culturas dos escravizados, impondo-lhes os sofrimentos da cruel travessia do Atlântico e tratamento como se fossem animais a serem negociados. Propuseram-se, mercadores e senhores de escravos, a levar a crer que os escravizados eram originários de povos sem história, sem cultura (SILVA, 2016, p. 18).

A história e a cultura africana e afro-brasileira foram, em décadas de formação de professores, invisibilizadas no currículo, é o que mostra o estudo de Coelho⁹⁸ (2009). Tal estudo teve como recorte temporal as décadas de 70 e 80, antes de ser sancionada a Lei 10.639 em 2003. Esta lei coloca em pauta a questão racial e a diversidade étnica presente

⁹⁸ Cf. em COELHO, Wilma de Nazaré Baía. **A cor ausente**: um estudo sobre a presença do negro na formação de professores – Pará, 1970-1989. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

Atos de escritura 4

no espaço escolar brasileiro. Nesse sentido, consideramos a necessidade de formação de professores nas licenciaturas, com apropriação pelos docentes do conjunto de documentos, legislação e teorias, para de forma circunstanciada, abordarem a história e cultura afro-brasileira e africana na prática pedagógica. Mas será que existe essa abordagem nas práticas de docentes, do curso de artes visuais, da Faculdade de Artes Visuais?

É necessário estudos na área das Artes que, sobretudo, abordem os efeitos sofridos pelo processo de “colonização”, o condão que deu ao europeu poderes sobre o “colonizado”, a partir das pessoas, de suas práticas sociais, culturais, epistêmicas e políticas (WALS, 2005), numa perspectiva artística-cultural de enfrentamento à luta contra a não-existência do ser, de modo a viabilizar a construção de outros modos de viver, de poder e de saber de povos como os negros, negados pela falta da discussão sobre a cor na formação de professores (COELHO, 2009).

Implementar a Lei nº 10.639/2003, não é fácil, na verdade, representa para Coelho e Coelho um desafio por conta do que se propõe subjetivamente: “Alterar visões de mundo, redimensionar a memória, criticar mitos e enfrentar preconceitos” (COELHO, 2014, p. 21). A lei evidencia a necessidade urgente de práticas pedagógicas ‘descolonizadoras’. A educação escolar brasileira, quando incorporar no currículo a educação para as relações étnico-raciais, como afirma as Diretrizes Curriculares (BRASIL, 2004), no processo ensino/aprendizagem, espelhará a diversidade histórico-cultural do povo negro, indígena e europeu nivelados em igual valor. E, a sociedade compreenderá a importância do Brasil se reconhecer como um país multicultural.

Na caminhada, em alguns momentos, me dei o prazer de devaneio, como agora, acreditar que no momento certo, não por acaso ou vontade política, mas sim, a partir de um trabalho coletivo, crítico e emancipador dos docentes, possam causar mudanças significativas como Lulu Santos propaga em notas musicais:⁹⁹ “E toda raça então experimentará para todo mal, a cura! Assim, com formação e atitudes da sociedade branca ou não, como corrobora Djamilia Ribeiro “consciência da prevalência branca nos espaços de poder permite que as pessoas se responsabilizem e tomem atitudes para combater e transformar o perverso sistema racial que estrutura a sociedade brasileira” (RIBEIRO, 2019, p. 35).

⁹⁹ Cf. em: A Cura - Lulu Santos - LETRAS.MUS.BR. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br> > lulu-santos. Acesso em 28 mar. 2021.

Atos de escritura 4

Este estudo está em fase inicial, como revelado na introdução, mas consideramos que no campo docente, o Projeto Pedagógico de 2007, do curso de licenciatura de Artes Visuais, desvela o interesse didático/pedagógico/estético em trabalhar a temática das relações étnico-raciais da seguinte forma: 5.1 NÚCLEO DE TEORIA, HISTÓRIA E ESTÉTICA. Este núcleo se configura como a base teórica do curso. Na sua estrutura elencam os processos compreensivos e conceituais das artes, no âmbito da visualidade e de seu curso na história do homem. Destacam neste Núcleo o objetivo de implementar o que trata o escopo na Lei nº 10.639/2003 referente à História e Cultura Afro Brasileira e Africana, para a educação das relações étnico-raciais.

Conclusões iniciais

Antes da Lei nº 10.639/2003, os professores tiveram formação num contexto histórico de invisibilidade sobre o negro no Brasil, na forma do idealismo nacional, com a sociedade brasileira passando pelo processo de miscigenação, negando os conflitos étnico-raciais, foram formados acreditando no mito da “democracia racial” (MUNANGA, 1999). A universidade que formou os profissionais da educação, que atuam hoje, formando outros professores se baseou numa perspectiva curricular eurocêntrica, negando a existência de negros e índios, portanto, excludente e, por vezes, preconceituosas em suas práticas.

Diante dessa premissa, a Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana nos currículos das escolas públicas e privadas e na formação de professores, em 2021, celebra dezoito anos que ela foi assinada. Passadas quase duas décadas, a formação dos discentes de Artes Visuais, sobre a temática das relações étnico-raciais, está pautada na citada Lei? Este estudo objetivou provocar discussões sobre as práticas pedagógicas dos docentes e as relações étnico-raciais, do Curso de licenciatura em Artes Visuais, na Universidade Federal do Pará, considerando que as orientações das Diretrizes Curriculares Nacionais, para a Educação das Relações Étnico-Raciais, e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana preveem que as licenciaturas incluam a discussão da questão racial, como parte integrante da matriz curricular, inclusive nos conteúdos de suas disciplinas e atividades curriculares, atentando para os conhecimentos de matriz africana e/ou que dizem respeito à população negra (BRASIL, 2004).

Atos de escritura 4

A partir de investigação nos documentos, como o Projeto Pedagógico do Curso aprovado em 2007, compreendemos que desvela o interesse didático/pedagógico/estético, do curso de licenciatura de Artes Visuais, em trabalhar a temática das relações étnico-raciais. Nele, se encontram os processos compreensivos e conceituais das artes, no âmbito da visualidade e de seu curso na história do homem. Destacam o objetivo de implementar o que trata o escopo na Lei nº 10.639, referente à História e Cultura Afro Brasileira e Africana.

O estudo das representações de docentes, do curso de licenciatura de Artes Visuais, sobre suas práticas pedagógicas, torna-se relevante, pois revelará, em certa medida, as imagens que serão refletidas na prática pedagógica deles, para compreendermos o que está naturalizado e “ausente” de nossa percepção sobre como esses docentes abordam, nas suas práticas pedagógicas, as relações étnico-raciais na graduação, sobretudo, para preencher uma lacuna no que tange a um conhecimento epistemológico no Ensino de Arte, com o *habitus* de professor na educação para as relações étnico-raciais.

Na caminhada, são muitas idas e vindas, às vezes até desvio de caminho, que nem sempre é o melhor. Voltar atrás acontece! Buscar as pegadas para retomar o antigo caminho, imiscuir teoria e prática, para encontrar o conhecimento. Pintar uma tela com a cor dos conceitos e os traços da prática docente. Dessa forma, o quadro não desvela uma pintura com os traços e cores de forma harmoniosa. Pois temos algumas questões que, para compor a pintura, precisam de respostas: Quais disciplinas trabalham a temática das relações étnico-raciais? Quais as imagens/obras de arte afro-brasileira e africana são introduzidas na abordagem da história e cultura afro-brasileira e africana? Portanto, com estes argumentos iniciais apresentados, esperamos provocar outras pesquisas, pois a temática é instigante e não se esgota, necessitando de investigações e debates, no contexto da pesquisa em andamento.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no Ensino da Arte: Anos Oitenta e Novos Tempos**. 3.ed. SP: Perspectiva, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da Arte**. - São Paulo: Cortez, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOURDIEU, P. **Razões Práticas sobre a teoria da ação**. Tradução: Mariza Corrêa. São Paulo: Papyrus, 1996.

BRASIL, Ministério da Educação. **Lei nº 9.394/1996** de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB). Brasília, 1996.

BRASI, Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília, DF. Outubro, 2004.

CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 97-113, 1994.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v.11, n. 5, p. 173-191, 1991.

COELHO, Wilma de Nazaré Baía; COELHO, Mauro Cezar. (org.). **Entre Virtudes e Vícios: educação, sociabilidades cor e ensino de história**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2014.

_____. **A cor ausente: um estudo sobre a presença do negro na formação de professores – Pará, 1970-1989**. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MAGALHÃES, Ana Del Tabor Vasconcelos. Experiências de ensinar/aprender artes visuais: o estágio curricular como campo de investigação na formação inicial docente. **Tese** (doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2019. 193 p.

MASETTO, Marcos T. (org.). **Docência na universidade**. 5. ed. Campinas. São Paulo: Papyrus, 2003.

Atos de escritura 4

MORIN, Edgar. **O Método 4: as ideias**. Tradução: Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002a.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. **Bourdieu & a educação**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NÓVOA, Antônio. (org.). **Os professores e a sua formação**. 3. ed. Lisboa-Portugal: Editora Dom Quixote. 1997.

PIMENTA, Selma Garrido. [et. al.] (org.). **Saberes pedagógicos e atividades docentes**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

RIBEIRO, Ana Paula Alves; GONÇALVES, Maria Alice Resende. (org.). **História e Cultura africana e afro-brasileira na escola**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Boaventura. S. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1995.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Petronilha Beatriz G. e. Reconhecimento da história, cultura e direitos dos negros brasileiros. In: COELHO, Wilma de Nazaré Baía; OLIVEIRA, Julvan Moreira de. (org.). **Estudos sobre relações étnico-raciais e educação no Brasil**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2016. p. 17- 49.

VEIGA, Ilma Passos Alencastro. **A prática pedagógica do professor de Didática**. 13. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

VEIGA, Ilma Passos Alencastro. **A aventura de formar professores**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

**TRAMAR UMA PESQUISA EM ARTE: POTÊNCIAS TRANSFORMADORAS EM
CUIDADO DE SI E DE OUTRES NAS POÉTICAS DADIVOSAS¹⁰⁰**

Ivone Xavier Maria de Amorim Almeida (Ivone Xavier)¹⁰¹
Roberta Bentes Flores Bayma (Roberta Flores)¹⁰²

Linhas, Fios, Enredos, Veredas...

Pensar em compor uma pesquisa em arte é refletir sobre o que deseja o artista-pesquisador, o que o intriga. Aliás, não há pesquisa se não há afetação, dúvida. Assim como não há pesquisa que não atravesse a história de vida do pesquisador e de sua visão de mundo. A relação entre o objeto pesquisado e o artista criador de uma pesquisa em arte é assim: íntima, confusa, caótica, movente e pulsante. Por este motivo, esta tecitura escrita será feita por linhas cruzadas, percorridas alternadamente em movimentos cima-baixo e outros que lhe são perpendiculares, para compor uma trama textual de produção do conhecimento em arte.

Maquinação escrita por entre rastejos e sobrevoos de recortes de vivências e afetações desta criatura criadora, com o fenômeno imaginado e transmutado em uma invenção de pesquisa, em processo de doutoramento, que seguirá atravessada por outras vozes, dos que vieram antes e produziram outros enredos, convidados acionados nas dobras e esquinas da movência do ato de escrever e pesquisar em arte.

1º ATO: eclodir a trama de uma pesquisa em arte (Desenvolvimento)

A trama da pesquisa partirá de três experiências: 1) Cuidar e ser cuidada como atriz, no encontro entre mulheres, atuantes no coletivo teatral *Coletivas Xoxós*¹⁰³, na vivência do espetáculo cênico, *Ô de Casa! Posso entrar para cuidar?*, concebido por elas enquanto poética do *Teatro Dadivoso* (Imagem 1):

¹⁰⁰ Ensaio produzido como resultado da disciplina *Atos de Escritura*, disciplina ofertada ao curso de doutorado, do Programa de Pós-graduação em Artes – PPGARTES, vinculado ao Instituto de Ciências da Arte – ICA, da Universidade Federal do Pará – UFPA.

¹⁰¹ Professora pesquisadora da Escola de Teatro e Dança (ETDUPA) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-ICA-UFPA); Doutora em História Social (PUC-SP). E-mail: ivmaxavier@gmail.com.

¹⁰² Doutoranda (PPGARTES-ICA-UFPA); Mestre em Psicologia (PPGP-IFCH-UFPA); Atriz (ETDUFPA); Psicóloga Clínica (UNAMA); Palhaça. E-mail: florespsi@gmail.com.

¹⁰³ Coletivo de teatro da cidade de Belém do Pará, em ação desde 2014, tem como linha de atuação a cena protagonizada por mulheres. Inicialmente composto por seis amigas-atrizes, mas que, ao longo do tempo, tornou-se um coletivo movente, que se rearranja a cada montagem, tendo as atrizes fundadoras Wlad Lima e Andréa Flores, sempre envolvidas.

Atos de escritura 4

Imagem 1: A roda do mulheres
(processo de montagem cênica “Ô de casa, posso entrar para cuidar?”).



Fonte: arquivo do Coletivas Xoxós (2016).

2) Receber esta mesma produção cênica em minha¹⁰⁴ casa, em ato de transformação, como oferta de cuidado destinado à minha família (Imagem 2):

Imagem 2: Ato de transformação
(exibição pública do ritual cênico *Ô de casa! Posso entrar para cuidar?*)



Fonte: arquivo do Coletivas Xoxós (2016).

¹⁰⁴ Nesta trama textual utilizei a primeira pessoa do singular e do plural como forma de sublinhar a relação intersubjetiva presente no texto, dando visibilidade ao vivido e à polissemia de vozes envolvidas na produção de conhecimento, assumindo a não neutralidade desta pesquisadora na composição de uma pesquisa em arte.

Atos de escritura 4

3) Atuar como integrante da equipe de criação de uma nova montagem cênica em poética dadivosa *Divinas Cabeças*, em sala de ensaio e nas exposições públicas (Imagem 3).

Imagem 3: Reverência aos que vieram antes (montagem do espetáculo-vivência *Divinas Cabeças*).



Fonte: arquivo do Coletivas Xoxós. Ano:2020.

Há, porém, outras linhas de afetações produzidas em encontros, esquinas, encruzilhadas: meu olhar e atuação profissional enquanto psicóloga, normalizado pela rotina de um corpo cansado da fixidez, um corpo-lagarta que se percebeu inquieto em suas práticas habituais que, ao (re)encontrar o Teatro, questiona o território de produção de cuidado que acreditava e praticava nas intervenções clínicas, encontrando-se com outras práticas de cuidar. Componho, assim, uma urdidura para tramar uma cartografia fenomenológica de desterritorialização do ato de cuidar de determinados campos-poder de conhecimento, ao mesmo tempo, que territorializo a permanência de mulheres no campo acadêmico e na produção de conhecimento em arte. Fios entrecruzados que, igualmente, tramam um corpo-em-arte.

Dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. Dizer “sim” à troca-em-arte, à inclusão, à diferença, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à doxa, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro (FERRACINI, 2006, p.14).

Teço, fio a fio, uma palavra, verbo, ação, criação denominada borboletar-SI como maquinação desse corpo-em-arte em devaneio poético, que em perspectiva fenomenológica da imaginação de Gaston Bachelard (1988), aciona uma ação inovadora

Atos de escritura 4

em linguagem criadora, para dar conta das singularidades presentificadas, aumentar a consciência da fala e do ato de pesquisar, compondo as linhas de uma cartografia fenomenológica, que escolhe como objeto de pesquisa, as potências de cuidado de si e de outres em acontecimentos cênicos, nas poéticas dadas do *Coletivas Xoxós*.

[...] certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo. Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso (BACHELARD, 1988, p.8).

A maquinação borboletar-SI, trançada a partir da metáfora existencial da borboleta, sentida no corpo-pesquisadora em contexto pandêmico, foi transmutada em movimentos, para uma composição epistemológica e metodológica, do ato de pesquisa em arte. A borboleta, antes lagarta rastejante, para (re)existir permanece encasulada, ensimesmada em seu espaço temporal tramado, casulo, para então modificar-se, renascer em uma forma ampliada, majestosa, modificada, transformada, voadora.

A metáfora aproxima-se do movimento caótico desta pesquisadora e da movência da pesquisa, que se propôs a tecer fios que sempre partem de afetações, metamorfoses do corpo mulher-mãe-psicologatriz, artista criadora, em constante devir lagarta-borboleta, na produção de uma pesquisa que iniciou rastejos no campo da Psicologia, mas que alcança voos nas Artes. Borboletar-SI, é assumida como linha mestra para o processo de criação, que constitui o ato de pesquisar em arte e compor as tramas de conhecimentos da pesquisa.

Ao seguir o entrelaçamento de sentidos da maquinação do meu corpo-em-arte, o devaneio poético borboletar-SI, escrito com SI não com se, também estabelece alinhavos que reivindicam a dimensão do cuidado de si e de outres compreendido de forma intersubjetiva, urdido por entre alteridades na produção da diferença. Cuidado percebido enquanto potência em acontecimento, nos entrecruzamentos da experiência criadora com a linguagem teatral, circunscrito na zona fronteira da proposta de transformação, metamorfose, mudança de forma, semelhante ao processo transmutador da metáfora-borboleta.

[...] a prática teatral é, antes de tudo, uma experiência, uma experiência de si, um si em experiência [...] A transformação que a prática teatral pode, talvez, provocar em alguns indivíduos, sob determinadas circunstâncias, tem seu modo de constituir-se, de configurar-se como prática; ela incita um modo de agir sobre o mundo, de estabelecer uma relação com a alteridade. Essa transformação extrapola a individualidade do ator porque perpassa a atuação de um sujeito criador, e não somente de um indivíduo artista (ALCÂNTARA, 2013, p. 903).

Atos de escritura 4

Assim sendo, percebendo-me encasulada pela própria trama de fios que dão origem e que, ao mesmo tempo, constituem o ato de criação escrita sobre as potências de cuidado de si e de outres, afirmo que nesta pesquisa, cuidado e teatro são acontecimentos que se aproximam. No entanto, meu olhar não está direcionado ao teatro como ferramenta ou instrumento, mas deseja debruçar-se sobre potências acionadas pela poética cênica em si mesma. Assim, questiono-me: como potências de cuidado de si e de outres são acionadas no Teatro Dadivoso? Como operam nos fazeres cênicos do *Coletivas Xoxós*, tanto entre as artistas, quanto junto ao público?

No caminho tecido para respondê-las, aciono modos femininos amazônidas singulares de invenção poética, resistentes à lógica neoliberal e a políticas culturais excludentes, como também retomo a maquinação do meu corpo-em-arte, através da epistemologia poética Borboletar-SI, tramando dois importantes aspectos do acontecimento teatral: sua capacidade de afetação e transformação, que aproximei do sentido de potências de cuidado de si e de outres.

2º ATO: Larvar potências de cuidado de si e de outres (Percurso Metodológico)

Convoco o trecho da poesia *Cântico Negro*, como rito de entrada na casa-corpo metodológico, acionando como força que convoca o mapeamento das linhas que compõem os modos de acontecer da pesquisa.

"Vem por aqui" - dizem-me alguns com os olhos doces / Estendendo-me os braços, e seguros / De que seria bom que eu os ouvisse / Quando me dizem: "vem por aqui!" / Eu olho-os com olhos lassos / E há nos meus olhos, ironias e cansaços / E eu cruzo os braços / E nunca vou por ai [...] / Ah, que ninguém me dê piedosas intenções / Ninguém me peça definições! / Ninguém me diga: "vem por aqui"! / A minha vida é um vendaval que se soltou / É uma onda que se alevantou / É um átomo a mais que se animou... / Não sei por onde vou / Não sei pra onde vou / Mas sei que não vou por aí!¹⁰⁵

Eu sigo ouvindo-o na voz de Maria Bethânia, recusando-me a outra forma de citá-lo, que não na voz feminina, através da qual me reconheço e transmuto a poesia em mapa sobre mapa, acerca dos procedimentos desta pesquisa. Dele roubo e invento caminhos que me parecem importantes para busca dos meus objetivos, na constituição do que denomino como metodologia e atitude de vida da pesquisadora: uma cartografia fenomenológica. Sinto que me movo em um caminho, sem certeza a priori, que me direciona a um resultado que sou incapaz de prever de antemão, percebendo como uma

¹⁰⁵ Excerto de *Cântico Negro*, composto por José Régio, mas que conheci na voz da Maria Bethânia.

Atos de escritura 4

constante construção, um eterno vir-a-ser, ou um caminhar no qual o processo me dirá o caminho. Nem por isso descolado de uma rota, de refutar qualquer rigor, configurando-se como adoção de princípios cartográficos, em meu olhar ao objeto de pesquisa ora proposto.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direções, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação de percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas (PASSOS; BARROS, 2009, p.17).

Lanço-me a experimentar um diálogo possível, com a perspectiva fenomenológica existencial, na proposição desse percurso metodológico, em minha cartografia. Tal perspectiva pressupõe uma compreensão da realidade, de maneira contextualizada, enquanto circunscrita em um tempo histórico e uma cultura, na produção de singularidades e construção de sentidos e significações intersubjetivas. Portanto, a fenomenologia existencial não admite definições generalizadas, universais ou estanques sobre os fenômenos da compreensão subjetiva, mas parte do primado da experimentação do e no mundo com outros (FLORES BAYMA, 2013). É como me percebo em ato, nesta cartografia: em pura experimentação de um mundo não generalizável.

Na experimentação de aproximação entre os princípios cartográficos e a perspectiva filosófica da fenomenologia, imagino uma realidade redimensionada, para um olhar holístico e contextualizado sobre os fenômenos, enfatizando as relações nas produções de modos de existir em arte. A existência, portanto, é aqui pensada a partir do conceito de encontro.

Para experimentar vista-se de não senso. Abandone a cronologia e habite o tempo que flui no movimento de pensar. Opte por seguir pelas passagens de novos sentidos e faça do absurdo a matéria do pensamento. Crie palavras para acolher os afetos que se produzem neste percurso. [...] Os sentidos produzidos com ignorância abrem caminhos para a criação de um estilo próprio a ser experimentado, bem como um exercício ético que traz a liberdade de pensamento para afirmar uma ciência que se faz no encontro com a arte de viver (LAZZAROTTO, 2012, p.101-103).

Minha cartografia fenomenológica, sempre singular, desenhada para esta pesquisa, veste-se de não senso e opta pela fluidez dos encontros, que abrem passagens no percurso, nas encruzilhas em que acontecem, ainda que sejam passagens absurdas, de caráter fortemente experimental. Retorno à poesia do Cântico Negro, novamente em diálogo com os princípios cartográficos, para afirmar que minha escolha metodológica

Atos de escritura 4

também é marca de uma pesquisa em Arte, como um imbricamento de corpos: o da pesquisadora e da pesquisa, assumindo a total implicação, em atravessamentos da ordem da arte do viver. Do corpo-casa caótico, que se sente afetar e ser afetado pela pesquisa movente, e pelo retorno ao teatro que denuncia nas palavras de Lazzaroto e Carvalho (2012, p. 26-27):

[...] que algo está acontecendo e que nosso saber é mínimo nesse acontecer. Sinaliza a força de expansão da vida e da atividade que podemos viver. [...] experimentar afetos sinaliza a enunciação de outras formas de agir a partir dos modos de expressão que vamos percorrendo. Quando afetados pelas audições e visões, gostos e cheiros, toques de vidas que nos forçam a pesquisar na historicidade de um tempo que acontece, percebemos que nossas questões são feitas de vida. Assim, exercitamos uma ética e expandimos nosso conhecer nas relações de uma vida de todos em nós, de uma vida de si com todos. Imanência de relações no corpo que cria passagens com o que força a experimentar nosso pensamento: afectos e perceptos que já não são de um ou de outro, mas da vida.

Valido mais uma vez, minha entrada no campo da pesquisa cartográfica ao reconhecer o BorboletarSI, como dispositivo do meu corpo-em-arte, como força de reivindicação de criação, de rompimento com a normose, para instaurar novas possibilidades de ser e estar no entre alteridades, acessar um plano comum na constituição da própria pesquisa. Ato de perceber a pesquisa em dois movimentos cartográficos que ocorrem, simultaneamente e sem hierarquia, a que denomino devir rastejos de lagarta e devir voar de borboleta, respectivamente.

A fricção entre essas duas movências revela, ainda, uma atitude-força, que se dá no “entre” desses movimentos, deslizando em uma superfície espaço temporal do processo de pesquisar, casulo, que também é ação denominada como ensucular. Estes deflagrarão outros verbos de ação (larvar/rastejar, encasular e voar/bater de asas), demarcando o acionamento de afetações, memórias, reconhecimentos e estranhamentos do contato da pesquisadora com o fenômeno pesquisado.

No contexto do método da cartografia, dizemos que é preciso traçar um plano comum, sem o qual a pesquisa não acontece [...]. A cartografia é um método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade pré-existente. Partimos do pressuposto de que o ato de conhecer é criador da realidade, o que coloca em questão o paradigma da representação [...] o acesso a dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso ao plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 15-16).

O devir rastejos de lagarta transita todo o processo de habitar o território que é, ao mesmo tempo, desconhecido, como o é todo o território cartográfico (ALVAREZ; BARROS, 2009; BARROS; KASTRUP, 2009), sem deixar de lado minha história de vida e de

Atos de escritura 4

contato com o objeto, tornando-me parte dele, uma vez que, na constituição do plano comum cartográfico, “o comum porta o duplo sentido de partilha e pertencimento” (KASTRUP; PASSOS, 2016, p. 21).

Constitui-se, assim, como um procedimento cartográfico adotado por esta pesquisadora. Larvar o território, colher pistas, lançar-me a experimentação e ao processo de transformação, compondo a equipe como diretora de palco e participando do processo de criação cênica *Divinas Cabeças do Coletivas Xoxós*, nas salas de ensaio e nas exposições públicas, seguindo como princípio cartográfico, o deixar-se transformar, para conhecer o objeto pesquisado. Deixar o caminho constituir um plano, um traçado das experiências de cuidado.

Pensar o devir implica, ao mesmo tempo e necessariamente, experimentá-lo de modo diverso. [...] Todo ser é sempre meio, não um começo, nem um fim. Meio extremo de afirmar a diferença, de diferenciar o que difere, de fazer com que nos tornemos cada vez mais diferentes do que somos e distante do que éramos; mais plurais por singularidade, mais singulares por comunidade de ser, fazendo coexistir, vibrar e ressoar em nós o que difere; meio de fazer com que nos diferenciemos cada vez mais não apenas dos outros, mas sobretudo de nós mesmos (FUGANTI, 2012, p.76).

O devir voo de borboleta evoca o bater de asas, instaurador da dimensão da diferença, da poiesis, corporificação de vozes, na constituição da realidade como processo de criação coletiva. Opera-se como borboletear todas as afetações e experimentações vividas no campo de pesquisa, transmutando meu olhar de pesquisadora para transversalizar as noções de cuidado, instauradas nos acontecimentos cênicos, das poéticas dadivosas, do *Coletivas Xoxós*. Ainda, coletivizar toda produção de conhecimento em arte com as mulheres e demais integrantes que o compõem as forças criadoras das poéticas dadivosas e nas derivas transformadoras que meu percurso cartográfico apontará.

Assim, toda prática de pesquisa que vise ampliar o coeficiente de coletivização tem como desafio político/metodológico operar um deslocamento do seu olhar, da realidade fixa, tal como propõe a abordagem da representação, para o plano movente e instituinte da realidade, o plano de forças [...] e a tarefa política de composição do mundo comum – entendido como um processo de composição progressiva – mas não linear – de conexões, inclusões e exclusões que vão se operando na própria experiência coletiva (ESCÓSSIA, 2012, p.55).

Como pesquisadora-cartógrafa, proponho-me a efetivar práticas de pesquisa que acionam a força de ação do coletivizar, não me limitando a apresentar os contornos formais das potências de cuidado, presentes nas poéticas dadivosas, do *Coletivas Xoxós*, mas traçando, grafando movimentos que animam e provocam alterações constantes, no meu objeto de pesquisa, percebido em estado de produção, em processo de criação

Atos de escritura 4

poética espiralado e movente. Assim, esses dois movimentos, devir rastejos de lagarta e devir voar de borboleta se encontram, o tempo todo, na constituição desta trama de pesquisa, entram em fricção, no território de mulheres, revelando suas forças e potências moventes na superfície casular.

Compreendo o encasular como força impulsionadora do encontro com a pesquisa em duas dimensões. A primeira é espacial, quando a atitude-força do coletivizar se assume na habitação do local onde a pesquisa se constitui, boa parte do tempo, o *Teatro do Desassossego*, localizado no subterrâneo, no porão da *Casa Cuíra*, onde permaneço como parte integrante da equipe de criação do *Coletivas Xoxós*, atuando como equipe técnica, assumindo a direção de palco de quatro espetáculos do coletivo, acompanhando os ensaios, montagens cênicas e apresentações públicas. Processo a que tenho denominado de residência artística e de vida.

A segunda dimensão do casulo é temporal, quando do processo de encasular-se, imersa no *Coletivo*, nas intervenções cênicas e da pesquisa, na força que age em movimento de criação, deixando fluir a produção do conhecimento, ao mesmo tempo, em que segue os processos produzidos e enunciados pelas mulheres de teatro da floresta, na fluidez de seus percursos criativos, seguidos enquanto fluidez da própria pesquisa e da pesquisadora, que também intervém em mudanças e nas derivas transformadoras dos processos de criação cênicos e dos atos de criação da escritura da tese de pesquisa.

Inevitavelmente, enquanto artista criadora, esta pesquisadora aciona a fruição do espaço-tempo casulo, de maneira constante, percebendo-o como parte de uma espécie de processo digestivo, que se assemelha ao que permite a transformação, a metamorfose da lagarta em borboleta. Percebo-me devorando de alimentos, que nesta pesquisa são leituras, experimentações artísticas e afetações delas decorrentes e, posteriormente, realizando processo autofágico em que regurgito experiências e vivências, enquanto linhas que, se entrecruzando, avizinhas de outras, para tecer o invólucro que se constitui a própria trama desta pesquisa em arte.

Por fim, esta trama de pesquisa, em processo de construção é, desde já, atravessada pela palavra poética de mulheres, como Clarice Lispector, Alícia Maria e Paula Glenadel, dentre outras, que poderão ser agregadas à escrita como pensadoras com as quais desejo estabelecer pontes, exercício de escrever com mulheres criadoras. Prospecto que é no “entre”, no casulo onde ocorre os encontros, como uma das mulheres que compõem o *Coletivas Xoxós*, e outras que também compuseram a grupalidade, em algum

momento, de suas poéticas dadas, o território onde será criativamente transmutada em escritura a pesquisa, a seguir transbordando fios de palavras poéticas femininas.

As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado, será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias (LISPECTOR, 2017, p.53).

3º ATO: Borboletar (re)existências e resistências nas encruzilhadas do teatro dadivoso (Resultados e Discussões)

Gilberto Icle, autor de *Pedagogia teatral como cuidado de si*, considera que ressoa em discursos e projetos contemporâneos vários planos de libertação do homem, a partir da atividade teatral, como uma espécie de caminho para humanização do homem: “[...] como ferramenta de libertação dos corpos tolhidos pela mecanização do cotidiano, como instrumento de conscientização, como modelo de vivência grupal, como forma de integração dos indivíduos numa vida mais regrada e adaptada” (ICLE, 2010, p. 23).

Nesse sentido, o espetáculo seria tão importante quanto o desenvolvimento do processo criativo, no qual haveria a potência de transformação, que é onde o teatro assume “[...] uma espécie de cuidado de si, uma maneira de melhor viver, de cuidar do seu íntimo, de conferir atenção ao eu, ao corpo, ao pensamento e à alteridade” (ICLE, 2010, p.24).

Nesta pesquisa, a aproximação entre Teatro e cuidado, a que me ateno, está relacionada àquela que reconheço presente na poética do *Teatro Dadivoso*, instaurada pelo *Coletivas Xoxós*. O termo surgiu do desejo do coletivo em buscar modos de enunciação que pusessem em evidência a intensidade do encontrar-se, afetar-se, transformar-se. Compreendo que, para as atrizes, teatralizar era uma necessidade que precisava encontrar com outras vidas e alcançar outros afetos, como um ato de cura intersubjetiva, na contramão da individualidade contemporânea neoliberal. Atitude política, que me parece contrapor as lógicas da contemporaneidade líquida, marcada pela fragilidade de referenciais para a constituição dos modos de subjetivação que escapem à liquidez nas relações afetivas.

O atravessamento dos espaços virtuais (redes sociais) nas relações sociais, a relativização de normas e conceitos, mesmo com as rupturas com ideologias políticas e padrões sociais difundidos na modernidade, dentre outras marcas destes tempos, engendram processos de distanciamento de si e de individualismo. Como produtos,

Atos de escritura 4

abundam relações pautadas em superficialidade, na ética do consumo e do descartável, que podem ser traduzidos, dentre outros fenômenos, em pessoas que reproduzem imagens virtualizadas de si que, muitas vezes, não correspondem à percepção real da sua configuração subjetiva, mas atendem a uma idealização dos corpos e dos modos de ser (BARRETO, 1999; BAUMAN, 2009; FIGUEIREDO, 2008).

De maneira concomitante, com discurso de atender às necessidades de produção de bem-estar, para o sujeito, com referências subjetivas ofegantes, observo a exigência crescente para o desenvolvimento de tecnologias de saber (técnicas e procedimentos tecnológicos) mais eficazes e rápidos para resolver os problemas subjacentes a este cenário sócio-político-econômico, nas esferas da vida social e afetiva. Como exemplo disto, sublinho o investimento da indústria farmacêutica, no desenvolvimento de medicamentos voltados à (re)produção da felicidade (DUTRA, 2013; MOREIRA et al, 2007).

Os corpos estruturados na lógica neoliberal apresentam-se, cada vez mais enrijecidos, hipotrofiados, pelo tempo que se passe em frente à tela dos computadores e celulares, ou hipertrofiados, pela busca incessante pela produção de músculos e definição de um corpo ideal, produzindo um não contato consigo e com os outros, uma espécie de denegação de si. Um corpo-casa não habitado, mas habituado à rotina, à reprodução maquínica. “Esse espaço é talvez o menos observado, o menos sentido. [...] O corpo, o grande esquecido [...] é um burro de carga. Muitas vezes só lembramos dele quando está fraco, doente, envelhecido.” (RIBEIRO, 2006, p. 46-47).

Ao compreender que as linguagens artísticas têm potencial de transcender, de transbordar, de nominar o inominável, de pulsar e mover aquilo que parece inerte, sem vida, imóvel, o teatro, como uma destas, é capaz de subverter a realidade, porque não tem compromisso com a linearidade; de denunciar incongruências de relações, de sistemas; de recriar, de revelar, de fazer ver o que esteve sempre aqui; um convite ao corpo para sentir e produzir sentidos. Dentre tantas possibilidades de entendimento, de que cuidam o *Coletivas Xoxós*, minha experiência nos processos de criação e exibição pública de *Ô, de Casa!... e Divinas Cabeças* suscitam reflexões intuitivas, de que as poéticas dadivosas acionam dimensões política, relacional e espiritual instauradoras de potências de transformação, como energia contrária às experiências do corpo marcado pela liquidez das relações, em hipotrofia de contato e marcados pelo controle dos corpos.

Aproximo os modos de cuidar do *Teatro Dadivoso* de uma compreensão fenomenológica-existencial, para a qual o ato de cuidar pressupõe consciência de si e de

Atos de escritura 4

outras, com os quais se relaciona, ação desenvolvida no campo intersubjetivo, podendo significar: “[...] zelo e desvelo, representando um ato de ocupação, preocupação, responsabilidade e de afeto perante o outro” (PIMENTEL; VALE; FLORES, 2014).

Ao desvincular essas compreensões de qualquer contexto clínico e psicoterápico, empresto sentidos à experiência de criação colaborativa do *Coletivas Xoxós*. Percebo que os processos de criação de *Ô, de Casa!... e Divinas Cabeças* já nasceram imbuídos do estado de disponibilidade à partilha de presenças, do reconhecimento da importância desse estar junto, que me ressoa, inclusive, como um posicionamento político do coletivo, contra a lógica neoliberal. O zelo e os afetos entre as atrizes e equipe de criação, e entre estes e o público que participam das vivências de exposições públicas das poéticas dadas, aparecem como as primeiras pistas para instauração de cuidado.

Quando rememoro meu envolvimento no processo de criação do experimento cênico “Ô de casa, posso entrar para cuidar”, do que mais me recordo são os encontros, a roda de mulheres, o cuidado produzido nas ações de: dividir histórias e emoções com as outras atrizes-narradoras; amparar e ser amparada através de toques, canções e sabores a cada ensaio, a cada história narrada por uma de nós; o ato de contar e ouvir a minha própria história [...] (FLORES; FLORES BAYMA; 2018, p. 166).

Em texto escrito por Ivone Almeida e Wlad Lima (2018), a feitura cênica produzida pela coletividade feminina denominada de *Teatro Dádivo* ou *Teatro da Cura* advém da noção de dádiva de Marcel Mauss, antropólogo e sociólogo, considerado o principal sistematizador contemporâneo da Teoria da Dádiva em sua obra “Ensaio sobre a Dádiva”. Segundo estas autoras, a Teoria da Dádiva foi analisada por Mauss como fundamento da dimensão de solidariedade ou de sistemas de reciprocidade presentes nas sociedades, como um Fato Social Total, ou seja, fenômeno que se repete nas relações sociais, como uma forma particular de produção e de consumo.

A partir da proposição teórica de Mauss, a Dádiva pressupõe integração dinâmica das ações de dar, receber e retribuir o maná nas relações sociais. A circulação da Dádiva acontece através da troca, da partilha do maná, espécie de representação simbólica da força-ação, que decorre da relação intersubjetiva, entre quem oferta algo, como parte de si mesmo, e alguém que recebe esta coisa, com uma energia de retribuição. Pessoas se dão, se doam a outras pessoas que, por sua vez, passam a dever algo a quem ofertou a doação, em um movimento-ação dinâmico e potente, de ir e vir, de retroalimentação. Em sua produção, Mauss compreende que a Dádiva resulta em crescimento da consciência do ser em relação a si mesmo e ao outro (ALMEIDA; LIMA, 2018).

Atos de escritura 4

O teatro, que ora chamamos de teatro da cura, quer ir além do teatro como prática de autodescoberta e de compartilhamento. O teatro da cura quer, como seus procedimentos poéticos de atravessamentos, alterar os campos energéticos do corpo e do corpo-casa; quer através do uso das figuras de linguagem - o quiasma e a metáfora - irradiar vibrações que cuidem dos participantes do ato, sejam eles atuantes ou aqueles que o teatro ordinário chama de espectadores. O teatro da cura quer atravessar corpos e paredes, quer religar dimensões e mundos, mesmo que em doses homeopáticas – doses homeopáticas de energia de cuidado, pertinentes e insistentes, a ponto de curar (ALMEIDA; LIMA, 2018, p. 8-9).

Assim, o *Teatro Dadivoso* é retratado, a partir da experiência de montagem *Ô de casa!...*, como uma encenação realizada como um ritual ou experimento que ofertava honra, generosidade e respeito ao público, por meio de duas dramaturgias diferentes, denominadas de “Gratidão” (celebração) e “Transformação” (cura/mudança), respectivamente, realizando o ato dadivoso primeiro entre as atrizes e, depois, ofertando o maná ao público. O tom ritualístico da encenação esteve presente na marcação de cenas (início e fim das histórias narradas) através da entoação de cânticos, poesias e preces, como acontece em rituais religiosos (ALMEIDA; LIMA, 2018).

Para Flores e Lima (2017, p. 24) a experiência cênica do *Ô de Casa!...* era tradução da concepção do Teatro “[...] enquanto potência de cuidado, arte transformadora do sujeito e do mundo”. Pois, ao mesmo tempo em que cada corpo, de cada atriz, representava também um domicílio, um espaço de intimidade que demandava cuidado, a entrada do elenco, nas residências, também representava o encontro com outros corpos, que desvelavam ações de cuidar: “[...] A cada casa diferente, o desejo de que o teatro acontecesse lá também fosse alterado, pela configuração da casa, pela geografia do bairro, pela estetização do encontro”.

O corpo-casa é agora uma metáfora do universo em movimento de criação. Instaladas no centro daquele microcosmo, as atrizes-narradoras, generosamente, compartilham histórias de vida, narrativas ficcionais, poesias, pensamentos, orações e toda uma minúcia de gestos em diálogo com múltiplas sensibilidades religiosas, como práticas do dar, receber e retribuir energias, acionadas e compartilhadas, naquele lócus íntimo, a casa dos outros, na perspectiva de cuidar de si e de cada um, de todo o coletivo ali presente, no desejo intencional de cura. [...]. O teatro que se presentifica na casa de cada um, com e para o olhar e coração do outro se expande para além do teatro ordinário, se quer teatro do extraordinário; se quer teatro dadivoso (ALMEIDA; LIMA, 2018, p. 2).

A poética do *Teatro Dadivoso* segue presente noutro processo de criação do *Coletivas Xoxós, Divinas Cabeças*. Trata-se de uma poética inovadora, na cidade de Belém, e que segue seu desenvolvimento, carecendo de um olhar atento às potências de cuidado, que configuram como uma de suas principais especificidades. Com ela, ressalto ainda que

Atos de escritura 4

se trata de uma poética feminina, revelando-se como ato político de mulheres de teatro desta cidade, entre feminismos, resistência e afetos que revolvem outras vidas. Assim compreendo que esta pesquisa se insere na virada histórica em curso, no campo das Artes Cênicas, bem proclamada pela atriz e diretora de teatro Julia Varley (2010, p. 26, 29-30):

Poucas mulheres têm papel relevante na história do teatro geralmente estudada em academias ou universidades. Foram atrizes e artistas importantes, mas não elaboraram teorias, e suas experiências chegam até nós, em grande parte, através de biografias, cartas ou informações de noticiários. [...] Talvez fosse preferível que as atrizes - como as mulheres na vida diária - permanecessem envoltas na aura do segredo e do enigma, para que o ofício pudesse conservar um sentido oculto, deixando aos outros a tarefa de relatá-los e analisá-los. Não quero renunciar ao meu modo íntimo que nem mesmo eu sei decifrar, à minha inteligência intuitiva, ao meu jeito de ser atriz e mulher e gostaria que as jovens que se aproximassem do teatro pudessem travar diálogo com uma mulher quando olham o passado.

A poética do *Teatro Dadivoso* do *Coletivas Xoxós* movimenta forças e tem provocado agitação transformadora de seu público, em suas potências produzidas por mulheres. Nesta pesquisa, compreendo que há potência de cuidado de si e de outres, no encontro entre as artistas componentes, do *Coletivas Xoxós*, capazes de atuar como subversão de processos de subjetivação feminina, a partir da vivência cênica, em criações que se propõem a ofertar encontro e partilha de intensidades de vida, entre as atrizes e entre estas e o público. Parto da ideia de que os encontros propiciados pelas experiências teatrais do coletivo podem fazer agitar corpos, ativando novos sentidos, capaz de revelar linhas singulares em seu potencial de cuidar. A pesquisa dedicada a esse fazer é, também, produção de visibilidade do teatro feito por mulheres, que, inclusive, inventam suas próprias poéticas de atuação na Amazônia.

Alinhavos intercasulares vindouros

Em buscas de pistas cartográficas, como procedimentos metodológicos da pesquisa em andamento, adoto processo de devir rastejos de lagarta, larvando afetações percebidas, durante as experimentações, com as montagens cênicas de *Ô de casa!...* (2016-2018) e *Divinas Cabeças* (2020 - em andamento), através de registros fotográficos, anotações em caderno de bordo, experimentações escritas e grafadas etc. Sigo os procedimentos cartográficos, envoltos na constituição da capsula protetora iniciada na criação da epistemologia poética, alinhavando fibras, advindas de processo digestivo larval que envolveram momentos de absorção de alimentos e autofagia, que teceram e

Atos de escritura 4

foram tecidas no entre espaço-temporal casular, abrigo, onde ocorre transformações em potências de cuidado de si e de outres.

Desta forma, esta pesquisadora permanece assumindo a ação de lavar memórias de experimentações, com poéticas dadivosas, do *Coletivas Xoxós*, que estabeleceram linhas capazes de tecer o interesse de pesquisa e produções de sentido, para as potências de cuidado sentidas em seu corpo-em-arte e nos corpos de outres, com os quais estabeleceu fios de diálogo em tecituras artísticas, nas encruzilhadas dos contatos com as poéticas dadivosas, com o *Coletivas Xoxós* e resultantes da residência artística no *Teatro do Desassossego*. No encapsulamento, também deixo-me afetar por todas as experimentações e percebo-me compondo novos sentidos, aproximações e distanciamentos com as leituras que desenvolvo, nas bordas do trabalho de campo, e em relação ao objeto de pesquisa movente.

Persisto em movimento de territorialização e desterritorialização, borboleteando a pesquisa, em processo de devir voo de borboleta, criando asas e alcançando voos que lançarão olhares poéticos e reflexivos sobre construções epistemológicas trançadas em sentidos aproximados ao *Teatro Dadivoso*, anunciado pelo *Coletivas Xoxós*. Ao mesmo tempo, cumprirei a tarefa de dar continuidade à composição cartográfica, das potências de cuidado de si e de outres, em acontecimentos cênicos das poéticas dadivosas. O bater de asas, neste momento da tese, estará voltado à continuidade do mapeamento das potências de cuidado assumidas e acionadas pela grupalidade supracitada, em suas poéticas dadivosas, cruzando linhas com outras formas de organizações teatrais, outros processos de criação e feitura teatrais, não convencionais, que estabelecem conexões com o ato de cuidar.

Idealizo ainda compor uma proposta de apresentação não-escrita, de pistas de potências de cuidado de si e de outres catalogadas, ao longo do processo de composição da trama desta pesquisa em arte. Poderão ser apresentados registros fotográficos, compondo uma espécie de dramaturgia grafada do espetáculo *Divinas Cabeças*, processo de montagem e exibição pública, bem como roteiro que será criado por esta artista-pesquisadora, como base para gravação de documentário, onde serão exibidas as produções do *Coletivas Xoxós*, em ambiente virtual.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Celina Nune de. O trabalho do ator e a arte de ficcionar a si mesmo. **Revista Brasileira Estudos da Presença**. Porto Alegre. v. 3, n. 3, p. 902-922, 2013.

ALMEIDA, I. X. de; LIMA, W. de S. Trajeto dadivoso do teatro da cura: uma encenação-quiasma em atos de agradecer e transformar. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**. v. 8, n.15, 37-50, 2018.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p.131-149.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009. p.52-75.

BARRETO, C. Compreendendo a constituição e a mudança no espaço psicológico: da modernidade a contemporaneidade. **Revista Symposium**. n. especial, p.5-17, 1999.

BAUMAM, Z. **Vida líquida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DUTRA, Elza. Formação do psicólogo clínico na perspectiva fenomenológico-existencial: dilemas e desafios em tempos de técnicas. **Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies**. v.19, n.02, 205-2011, 2013.

ESCÓSSIA, L. Coletivizar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FERRACINI, Renato. Apresentação. In:____ (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores: Fapesp, 2006. p.13-27.

FERRACINI, Renato. Materialidade: forças invisíveis da atuação. In:____. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013. p.33-38.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio Mendonça. **Matrizes do pensamento psicológico**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

FLORES, A. B. Relatório final do Projeto de Pesquisa, Experimentação e Difusão artística. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará. s/p.[não publicado], 2016.

FLORES, A. B.; FLORES BAYMA, R. B. A potência de cuidado no teatro dadivoso: diálogo entre teatralidades e a gestalt-terapia. **Rev. Nufen: Phenom. Interd.**, Belém, v. 10, n. 4, 160-176, janeiro/abril, 2018.

FLORES, A. B.; LIMA, W. de S. Ô de casa, posso entrar para cuidar? um teatro-cura ao alcance do tato. **Revista Nufen: Phenom. Interd**, v. 9, n. 1, 20-39, 2017.

Atos de escritura 4

FLORES BAYMA, R. B. **Compreensão gestáltica do discurso de adolescentes masculinos em cumprimento de liberdade assistida no município de Barcarena-Pa.** Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

FUGANTI, L. Devir. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

KASTRUP, V.; PASSOS, E. Cartografar é traçar um plano comum. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. **Pistas do método da cartografia:** a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Sulina, 2016

LAZZAROTTO, G. D. R. Experimentar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LAZZAROTO, G. D. R; CARVALHO, J. D. de. Afetar. In: FONSECA, T. M. G.; NASCIMENTO, M. L. do; MARASCHIN, C. (org.) **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LIMA, W. **Dramaturgia pessoal do ator.** Belém: Grupo Cuíra, 2005.

LISPECTOR, C. Os desastres de Sofia. In: TERRA; H.; RUFFATO, L. (org.) **Uns e outros.** Porto Alegre: Dublinense, 2017.

MOREIRA, J.O.; ROMAGNOLI, R.C.; NEVES, E.O. O surgimento da clínica psicológica: da prática curativa aos dispositivos de promoção da Saúde. **Psicologia Ciência e Profissão**, n. 27, v. 4, p. 608-621, 2007.

PASSOS, E.; BARROS, R. B. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. (org.) **Pistas do método da cartografia:** pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PIMENTEL, A.; VALE, K; FLORES, R. Práticas de cuidado na atuação da Psicologia clínica e da saúde: uma revisão de crítica da literatura. In: MOREIRA, A. C. G.; OLIVEIRA, P. de T. R. de; PIANI, P. P. F. (org.) **Cuidado e saúde: práticas e sentidos em construção.** Belém: Paka-Tatu, 2014.

RIBEIRO, J. P. **Ruídos:** contato, luz, liberdade – um jeito gestáltico de falar do espaço e do tempo vividos. São Paulo: Summus, 2006.

VARLEY, Julia. Premissa. **Pedras d'água:** bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010. p. 23-31.

DA LAGARTA À BORBOLETA: CRIAÇÃO ARTÍSTICA NO LIMAR ENTRE OS ATOS DE INVESTIGAR, ESCREVER E PERFORMAR A VIDA

Yandra Carine Galuppo¹⁰⁶
Cesário Augusto Pimentel de Alencar¹⁰⁷

A grande borboleta
Leve numa asa a Lua
E o sol na outra
Entre as duas a seta
A grande borboleta
Seja completa
Mente solta
(Caetano Veloso)

Do percurso de construção da borboleta, passando pelos estágios de desenvolvimento, há temporadas: ovo, lagarta, a feitura da crisálida, a hibernação e a metamorfose, para finalmente principiar o nascimento. Observo, nesse fio sequencial, o movimento contínuo para o (re)existir. Explicita, a continuidade, uma metáfora de entendimento da vida (em suas várias manifestações) e seus processos de transformação que me envolvem por inteira neste período de pandemia, onde todos nós fomos atravessados pelo vírus SARS-CoV-2 (conhecido como covid-19) de alguma maneira, e estamos (re)existindo e (re)significando nossos modos de pensar, agir e viver no tempo submerso da espera. No tempo de pausa para chorar nossos mortos, deixá-los partir sem despedidas e seguirmos com uma nova configuração de seres humanos, mais vazios e carentes de humanidade, abraços e afetos, mas preenchidos de histórias e memórias que me interessam ouvir e recontar, cujo eco, que ressoa da cena, permitirá eternizá-las.

Acolho esta imagem-força do processo de metamorfose e resistência da borboleta, com o intuito de refletir sobre a continuidade imanente da vida, que exige tempo e maturação como condição primordial para continuar a existir em um novo momento, oportunidade e forma e que, sucessivamente, se transmuta em resultado de um processo de elaboração complexo cujo ápice é a experiência da liberdade: a ruptura do casulo para alçar o voo e realizar seu propósito de existência.

¹⁰⁶ Atriz e Arte educadora. Bacharelado em Interpretação Teatral e licenciatura em Artes Cênicas – Universidade de Brasília. Especialização em Pedagogia do Movimento. – Universidade do Estado do Pará. Mestranda em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. E-mail: ygaluppo@gmail.com

¹⁰⁷ Professor e orientador do PPGARTES. Mestrado em Estudos Teatrais – University of Leeds. Doutorado em Práticas Performáticas – University of Exeter. Pós-doutorado com pesquisa sobre Mímica Corpórea em Pomona College, University of Claremont – Califórnia. E-mail: cesarioaugusto@yahoo.com.br

Atos de escritura 4

Esse fenômeno da natureza possuidor de um tempo de feitura próprio, me remete à criação da obra artística e também à construção da obra artista, inspirando-me a engendrar um diálogo correlacionando o simbolismo da nascença da borboleta e o processo de criação artística que vem sendo construído a partir da pesquisa *Poéticas de origem: autobiografia como fonte de criação e formação artística*, gestada por mim no curso de Mestrado em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA.

O processo vem sendo elaborado com base no *Laboratório Origem*, constituído por um conjunto de perguntas e procedimentos condutores de exercícios de improvisação para a criação autobiográfica, que “tem como função colocar o artista em contato com alguns recortes da sua memória corporal/afetiva, estimulando-se um olhar interior para suas origens” (LOBO, 2003, p.192). Parte integrante do método Teatro do Movimento¹⁰⁸, o Laboratório Origem encontra conexões com o Teatro documentário¹⁰⁹ e Teatro do real¹¹⁰, campos de estudo do teatro contemporâneo que conversam com a autobiografia. Reúno, nesse estudo, a *Cartografia corporal* e a *pesquisa do nome*, que constituem dispositivos de criação desenvolvidos ao longo de minha trajetória como professora e artista, por onde venho propondo práticas que favoreçam a auto reflexão, e a construção identitária.

A motivação para esta pesquisa surge ainda na graduação, no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – CEN/IdA/UnB, a partir de dois curtos, mas intensos, processos de criação vivenciados nas disciplinas Expressão Corporal II e Expressão Corporal III, ministradas pela professora Lenora Lobo, utilizando

¹⁰⁸ Método criado pela bailarina, coreógrafa e professora brasileira Lenora Lobo, baseado nos estudos do movimento consciente do dançarino, coreógrafo e diretor Klaus Vianna (1928-1992) e nos estudos do movimento propostos pelo dançarino e teórico austríaco Rudolf Laban (1879-1958). LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento**: um método para o intérprete criador. Brasília: LGE, 2003.

¹⁰⁹ Teatro que usa, como seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e montadas em função da tese sociopolítica do dramaturgo. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira São Paulo: Perspectiva, 1999, 512p, p.387.

¹¹⁰ Teatro que enfatiza uma relação explícita, tanto textual quanto cênica, com o real factual, no sentido político, social, coletivo ou individual. A abrangência do termo engloba uma grande variedade de modos de criação de forma a evidenciar suas fontes documentais, que podem advir de transcrições, gravações, entrevistas, depoimentos, documentários, fotografias, entre outros, e podem incluir o deslocamento espacial para algum *site* específico (isso é, espaços que se tornam teatrais pelo uso, mas que tem outras funções na vida real), ou serem transmitidos ao vivo pela internet, em tempo real: o importante é que produzam um “efeito de real” (BARTHES, 2004), um efeito que confira alguma legitimidade e evidencie a relação do que traz a arte com o real verdadeiro, ou até mesmo, que seja realmente verdadeiro o que se tome como arte. CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. Dossiê Teatro do Real. **Revista Sala Preta**, v.13. n-n^o 02, 2013, p.34 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074> Acesso em: 01dez.2020.

Atos de escritura 4

o Teatro do Movimento. Estas experiências proporcionaram-me uma série de descobertas (muitas delas num tempo posterior) essenciais para minha formação. Entre muitas motivações, proporcionaram-me o exercício criativo com minhas memórias de vida, o refinamento do olhar sobre mim mesma e o mundo e a auto investigação como método de criação. Compreendi que a escolha pela formação em Artes Cênicas está relacionada ao meu profundo interesse pelo ser humano desde minha infância. A investigação do humano, seu gesto, corpo, pensamento e universo singular convidaram-me a um aprofundamento, à medida que fui me compreendendo como um amálgama de artista e instrumento de criação. Assim, no decorrer do curso, fui-me humanizando ao experimentar caminhos para trilhar minhas descobertas, escolhas e partidos cênicos, e compreendendo que a consciência e o aprimoramento de minhas singularidades seriam fundamentais para a descoberta de um caminho original de criação, frente a tantos caminhos, técnicas e possibilidades. Enfim, constatei que, para ser outra (a personagem) é preciso primeiramente “ser”.

O percurso auto investigativo proporcionado pelo Laboratório Origem, desencadeador de variadas possibilidades de criações, assim como o contato com Lenora Lobo e seu método, no passado, influenciam o meu trabalho como artista e professora até a atualidade, incentivando-me a revisitar este trajeto de maneira aprofundada e amadurecida, refletindo sobre a importância de processos de criação que valorizem as experiências pessoais por meio de um mergulho nas memórias, ampliando as perspectivas para a criação autoral à luz das experiências de vida traduzidas em movimentos, sons, dramaturgias particulares e influências estéticas genuínas. Sobre o Laboratório Origem e sua contribuição para a formação do intérprete-criador, Lobo explica:

Essa experiência, num mundo de pessoas que parecem não se interessar por suas origens, tendo ainda uma vida marcada pela virtualidade dos processos ligados aos computadores, constitui-se numa prática salutar, como se tentássemos, entre uns poucos corajosos, a recuperação de uma poesia perdida, da sabedoria popular e de uma dança que fale da nossa essência e coração.[...] O processo do laboratório foi tão rico que passou a incorporar o método Teatro do Movimento, sendo proposto como parte da formação de todos os que por ele passam, no sentido de fazê-los compreender como foram construídos seus corpos, movimentos e imaginário e ainda, a importância da história de cada um no ato criativo e na conquista de um vocabulário pessoal. (LOBO, 2003, p. 188).

Todos nós temos uma origem. Viemos de algum lugar, família, povo e ancestralidade. Temos um nome e sobrenome. E um tipo sanguíneo e DNA específicos. Somos constituídos por um conjunto de fatos, circunstâncias e experiências de vida únicas.

Atos de escritura 4

Recuperar esse lugar da “poesia perdida” a que se refere Lobo, significa a meu ver, a possibilidade de revisitar estes lugares como artistas, transformando-os através de nossos corpos e movimentos em poéticas de origem¹¹¹, e desta forma, poder trilhar caminhos para uma interpretação constituída a partir de traços de nossa identidade, pois “como humanos, não podemos separar o artista de nossa condição de homens e mulheres impregnados de histórias, afetividades e padrões mentais”. (LOBO, 2003, p.192)

Esta mesma identidade que parece fragmentar-se neste período globalizado onde ao mesmo tempo em que diminuem-se fronteiras geográficas e de espaço e tempo, provoca-se diversas mudanças nas dinâmicas sociais, refletindo o processo de desenraizamento e homogeneização cultural pois:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas-desalojadas- de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2004, p.75)

Neste sentido, fazem-se necessárias práticas artísticas que colaborem para a investigação de poéticas pessoais e a construção de dramaturgias autorais, que potencializem as experiências humanas em sua riqueza e diversidade cultural e valorizem as diferentes maneiras de ser e viver no mundo.

Gaston Pineau (1939-), professor e escritor francês no artigo “As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial”, faz um estudo do percurso histórico contemporâneo da pesquisa das histórias de vida no período de 1980 a 2005. A descrição comentada compreende as histórias de vida como uma apropriação por cada um de nós do seu próprio poder de formação, permitindo aos sujeitos reunirem e ordenarem os seus diferentes momentos de vida espalhados e dispersos no decurso dos anos. (PINEAU, 2006)

Relacionando os momentos de vida elencados por Pineau em sua obra supracitada, a formação do intérprete-criador, o fato de o sujeito apropriar-se do poder de autoformar-se, reunindo e ordenando suas vivências, coloca-o no centro da experiência de criação, possibilitando o exercício de autonomia criativa sobre o processo e a obra, tanto quanto o aperfeiçoamento de suas habilidades, por meio do acesso a um banco de dados

¹¹¹ O termo poéticas de origem é designado pela autora referindo-se ao material emergido das memórias e histórias de vida traduzido, reorganizado e transformado em cena durante o processo de criação.

Atos de escritura 4

composto por comportamentos físicos e psicológicos e vivências estéticas primordiais, revistos sob a ótica de suas histórias, os quais vêm a constituir um repertório de matérias-primas para a criação artística.

O reunir e ordenar, no caso desta pesquisa, acontecem durante o processo de criação do espetáculo, podendo representar uma nova forma e perspectiva, (artística e teatral) de (re) ordenamento de si e baseada na produção de conhecimento sensível sobre o mundo e sobre si mesmo. Conforme explica a socióloga, professora e pesquisadora suíça Marie-Christine Josso:

Levando em conta as diferentes formas do sensível em nossa formação, é possível fazer emergir dimensões escondidas de si que redinamizam o projeto de si porque recompõem os recursos e a coerência pessoal. Podemos também projetar-nos, identificar-nos e introjectar aspectos daquilo que o sensível nos convida a ver, a sentir, a pensar, a fazer, etc. Há ainda uma dinamização e uma invenção de si em novas perspectivas e em novas formas; a arte torna-se, assim, uma das vias do conhecimento. (JOSSO, 2007, p. 436)

A experiência do sensível portanto, possibilita o acesso a outras dimensões do humano, que ao emergirem, ampliam a compreensão sobre si mesmo. A partir das sensações e percepções trazidas pela sensibilidade, podemos conectar novos aspectos do nosso ser, criando e recriando-nos sucessivamente, através de novas perspectivas, inclusive artísticas, como a que proponho nesta pesquisa. A manifestação do sensível, do abstrato, do invisível pelo artista e a composição do seu imaginário que, neste caso, está imbuído de afetividade e histórias de vida é uma forma de reconexão e (re) invenção de si.

Início a pesquisa em 2019, perguntando sobre as implicações de um processo artístico constituído a partir do uso da autobiografia, e me deparo com uma grande quantidade de literatura e experiências exitosas de representação autobiográfica (especialmente nos últimos 10 anos), com diferentes elaborações e proposições atravessadas pelo cruzamento entre o real e a ficção, refletindo sobre a amplitude que este tema representa para a cena teatral contemporânea. Artistas como a atriz, dramaturga e performadora brasileira Janaína Fontes Leite (1981-), a diretora argentina Vivi Tellas (1955-), e a atriz, dramaturga e encenadora espanhola Angélica Liddell (1966-), apresentam em seus espetáculos, contextos, estratégias e estéticas que se relacionam à cena autobiográfica, como exemplo, o uso de documentos e acontecimentos reais presentes na dramaturgia, criada e interpretada pela mesma pessoa, a partir de um material pessoal.

Atos de escritura 4

Experiências com o uso de histórias pessoais geradoras de textos encenados como espetáculos, assim como a utilização de depoimentos, documentos, cartas e entrevistas, considerando a presença de não atores em cena, constituem estratégias que refletem o que chamamos de *Teatro do Real* (PAVIS, 1999, p.387), termo abrangente que vem sendo utilizado para designar propostas de investigação que apresentam o real, em suas várias dimensões, como elemento propulsor de encenações e dramaturgias.

O pressuposto do que hoje se convencionou chamar “teatro do real” ou “cena do real” é que tudo o que ocorre na cena pode ser documentado e foi baseado em pesquisa de arquivos e registros, ainda que possa resultar em espetáculos que tomem diferentes formas, perspectivas e métodos. Supõe que se possa considerar o real na cena como constatação de uma informação que se assegure verdadeira, matéria real concreta, verificável pelo depoimento das várias testemunhas que a presenciam. Essa matéria que se verifica na cena é real em si, constitui um campo de observação quase autônomo, independente. (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013, p.35)

Segundo a diretora brasileira Márcia Abujamra (1956), o uso de material autobiográfico, no universo das artes cênicas, coloca em questão a relação entre realidade e ficção, já que, durante longo tempo, a ficção esteve presente balizando as convenções teatrais, seja com relação ao tempo e espaço dos acontecimentos na cena ou na construção do personagem (2013, p. 73).

A ruptura com os padrões ficcionais e ilusionistas de representação acontece especialmente a partir do século XX, se intensificando no final dos anos 50, com as apresentações dos Happenings¹¹² e, mais tarde, nos anos 70, através da performance art,¹¹³ cujas elaborações estéticas impulsionaram o deslocamento do papel do artista do lugar do coletivo para o individual, da ficção do personagem para a realidade da vida, onde

¹¹² Manifestação parateatral que floresceu no final dos anos 50 na Europa e Estados Unidos, sob a liderança de Jean-Jacques Lebel, Allan Kaprow e outros. As raízes do happening estão nos movimentos de contestação radical da primeira metade do século, principalmente no Dadaísmo e no Surrealismo. A estrutura do Happening envolve, obrigatoriamente, a participação ativa e física do espectador. AS linguagens estimulantes dependem exclusivamente da inventividade do criador, já que não há restrições ou limites. Projeções, música, efeitos sonoros, cores, luzes, texturas, volumes, organizações do espaço, ritmos, tudo, pode servir de estímulo ao Happening. VASCONCELLOS, Luiz P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: L&PM, 1987, p.100.

¹¹³ A performance ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do happening, e é influenciada pelas obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham, do videomaker Name June Park, do escultor, Allan Kaprow). A performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. [...] Enfatiza a efemeridade e a falta de acabamento da produção, mais do que a obra de arte representada e acabada. O performer não tem que ser um ator desempenhando um papel, mas sucessivamente recitante, pintor, dançarino, e, em razão da insistência sobre sua presença física, um autobió-grafo cênico que possui uma relação direta com os objetos e com as situação da enunciação. PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira São Paulo: Perspectiva, 1999, 512p, p.284.

Atos de escritura 4

o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. (LEITE, 2014, p. 37)

Esse processo de individualização e autonomia, mencionado por Leite, também se consolida nos estudos decorrentes da arte do ator, tanto no que se refere à interpretação e construção do personagem, quanto com a relação com o público, como pretende o diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), ao propor um ato de desvelamento¹¹⁴. Tem-se, portanto, a partir dos citados autores, a redefinição da função do ator, antes como um ator reproduzidor de textos e personagens, doravante assume o lugar de performer¹¹⁵. Neste sentido, o ator-performer é o seu próprio personagem, “e a representação não é mais a simulação, quer realista ou estilizada, de uma ação, mas um ato que o ator cumpre, e cuja essência ele tira do mais profundo de si mesmo.” (ROUBINE, 1998, p. 192) Segundo Erika Fischer Lichte, professora e teórica da performance e do teatro alemão:

Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. (LICHTTE, 2013, p.16)

A auto investigação, o conhecimento e domínio técnico do corpo, voz e outros recursos, inauguram uma nova visão do trabalho do ator configurada pelas pesquisas de Grotowski, cujo método de treinamento, realizado no Teatro-Laboratório, inspirou e continua inspirando vários artistas e grupos a construírem suas práticas de trabalho bem como, estudos teórico-práticos em busca de uma organicidade, autenticidade e qualidade de presença cênica, pois, a descoberta do poder de criação a partir de si mesmo, visa a transformar o espectador, a relação ator-espectador e redimensionar a experiência do teatro.

¹¹⁴ O Ato de desvelamento é baseado num esforço de total sinceridade, que exige do indivíduo a aceitação de uma renúncia a todas as máscaras, mesmo às mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico. ROUBINE, Jean J. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.192.

¹¹⁵ O performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro. PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, 512p, p.285.

Atos de escritura 4

As ideias de Grotowski convergem para o trabalho da atriz, dramaturga e encenadora brasileira Denise Stoklos (1950-), idealizadora do Teatro Essencial, teatro que presa pelo mínimo possível de efeitos em cena e o máximo de teatralidade.

Me encanta no teatro esta possibilidade de escolher. Assim, escolho para mim o Teatro Essencial. E o estabeleço como meu. Aquele teatro em que, na figura do humano no palco, se realiza a alquimia única: aquela em que a realidade da representação (da reapresentação) é mais vibrante que o próprio tempo cronológico. E que critique esse tempo, que revele esse tempo. [...] Quero trocar a fantasia da composição teatral pela presença viva do ator. Acredito na relação de nova realidade que está na força da presença viva do ator, engajado na história com suas idiossincrasias, sem recursos de fabricado, limpidamente como água na fonte. (STOKLOS, 1993, p.05)

Denise Stoklos e o Teatro Essencial me inspiram, desde o início dos meus estudos nas artes da cena. Assistir aos seus espetáculos, me remete a uma experiência mágica e transformadora, tamanha vitalidade e genialidade da atriz em cena. Lembro-me de sair de seus espetáculos em estado de catarse. Acredito que além do talento, inteligência e virtuosismo artístico, Denise me alcançou pela linguagem. Por falar com inteireza, coragem e criatividade de assuntos importantes e universais, articulando-os a nossa realidade, e a sua vida real, de maneira crítica, verdadeira e arrebatadora, (mas não menos poética) sob a ótica de uma mulher, atriz, brasileira, latino-americana, fazendo-me questionar sobre o teatro que me interessa realizar e o que tenho a dizer através dele, de modo que parece-me natural, após tantos anos, considerar esta vivência preciosa e exemplo do uso da autobiografia imprimindo ao teatro mais humanidade.

Suas obras são repletas de reflexões e questionamentos expressos no diálogo pessoal que estabelece com escritores e obras de outros artistas como Henri Thoreau (*Desobediência Civil/1997*), Louise Bourgeois, (*Louise Bourgeois – Faço, Desfaço, Refaço/2000*) com o dramaturgo Eurípides cuja adaptação livre de *Medéia*, (*Des-Medéia/1994*) discute o feminino e a representação social e política da mulher de seu tempo, além de outros pensadores cujas obras operam na sustentação da dramaturgia autoral (em partes ou integralmente) de seus espetáculos.

No trecho acima, Stoklos reivindica a presença viva do ator em sua totalidade, rompendo com artifícios que limitem sua conexão com a realidade. Esta é a única condição para a realização do Teatro Essencial.

Atos de escritura 4

Um teatro que não careça de outras técnicas, não terá nenhuma base na iluminação, no cenário, no figurino. A cena que estiver montada na essência do rito teatral, faz as poltronas do teatro desafiarem o fugaz, tornando-se menos real que o evento no palco – é quando o fenômeno do teatro rompe os sistemas da terra. Sistematizando o universo, revela-o na contradição alucinada de caber, por um momento que seja, o maior dentro do menor (sorri sereno o ator-mago, o ator magno, o ator) (STOKLOS, 1993, p. 46).

A lagarta e a tessitura dos fios de seda

A lagarta é o primeiro estágio de desenvolvimento da borboleta. Momento que se alimenta de folhas diversas até atingir seu estado adulto. Durante este período, muda de pele várias vezes, na intenção de ampliar o espaço ao seu redor e desenvolver com segurança a construção da crisálida, resultado da tessitura de várias camadas de pele sobre si, cuja delicada matéria prima, os fios de seda, propiciam uma “casa segura” para se auto gestar em borboleta.

As camadas desta pesquisa vêm-se constituindo no processo investigativo onde revisito meu percurso de vida, (re) fazendo o caminho de volta às origens, juntando pedaços de mim guardados na memória, materializados em objetos, imagens, narrativas, movimentos, fotografias, documentos, diários, cartas, estados, canções, cheiros, gostos...etc, que, acionados, produzem conteúdo para os experimentos cênicos e a construção da escrita, fios de seda que constituirão a dramaturgia da poética a ser apresentada.

Assim como o processo de constituição da borboleta, a pesquisa de criação autobiográfica possui um tempo próprio e variável de composição, pois o reviver das memórias implica um estado sutil de sintonia e abertura para acessar lugares e estados de origem que possam produzir sentidos e repertórios. Entre o ir e vir de lembranças geralmente acompanhadas de estados e sensações, busco na memória corporal um porto seguro. O corpo é o local para criar novos espaços e acomodar as informações.

A investigação do corpo inicia-se centrada no trabalho de consciência corporal, proposta pelo Teatro do Movimento, onde venho experimentando a composição do corpo cênico¹¹⁶ nas fronteiras e cruzamentos entre o teatro e a dança, a partir da história pessoal deste corpo. Para mapear os fluxos de informações e lembranças, surge a cartografia corporal.

¹¹⁶ Representa a fase de preparação consciente do corpo do ator-bailarino através de três etapas: sensibilização, conhecimento mecânico e conhecimento expressivo. LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento**: um método para o intérprete criador. Brasília: LGE, 2003, p.76.

Atos de escritura 4

Chamo de cartografia corporal o mapa constituído de um recorte em tecido de algodão cru, do formato do meu corpo deitado, sobre o qual venho imprimindo signos que compõem a pesquisa, constituindo um território gráfico e representativo da mesma, contendo escrituras, verbos de ação, imagens e símbolos significativos, depositados e complementados à medida que surgem novos elementos das experimentações. A cartografia corporal funciona como um dispositivo de criação, colaborando para a compreensão e construção do corpo cênico e dos vocabulários de movimento e cenas emergentes.

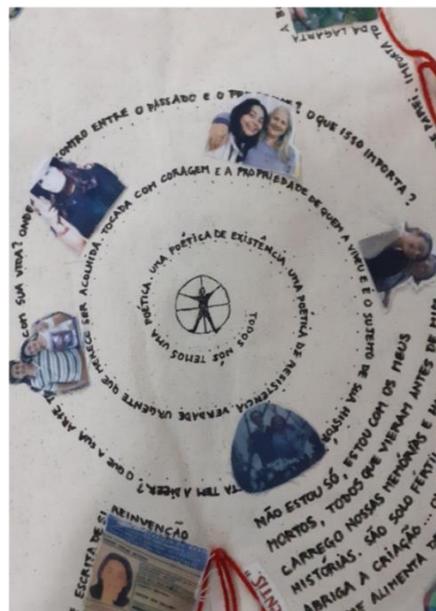
Este corpo possui fios de conexões que ligam o coração (único órgão representado), juntamente com os espaços que o rodeiam, na intenção de conectar objetos (atualmente os objetos são: concha, binóculos, xale, carta e fotografias) propondo uma pequena instalação simbiótica entre a cartografia, meu corpo e o seu performar no espaço.

Foto 01: Cartografia Corporal



Fonte: arquivo da autora

Foto 02: Cartografia Centro-Espiral



Fonte: arquivo da autora

Tornar-se escritura. Movimento criador do ato teórico. Trajetória de sensações transpassadas pelas palavras em forma, volume, atmosfera e temperatura. Meu primeiro ato de escritura foi no corpo. Escriturar o corpo representa um ato físico da memória. Uma materialidade necessária para fixar além das lembranças, o que é perene. Transcrevo para a cartografia corporal o que preciso tornar visível e materializável pelo viés da grafia de formas, traçados, letras, linhas, bordados, colagens e desenhos, propondo outra forma de (re) criar o vivido, pois:

Atos de escritura 4

Sendo a escrita criação, é possível compreender essa dupla dimensão da escrita como (re) criação da realidade e (re) criação de si, pois os processos de criação são constitutivos das pessoas na medida em que dão fluxo ao movimento de vir a ser, abrem portas para novas condições cognitivas, afetivas, volitivas, de relações consigo mesmo e com outros. (ZANELLA, 2013, p. 145)

A escritora brasileira Conceição Evaristo (1946-) no texto *Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita*,¹¹⁷ narra a experiência do primeiro sinal gráfico que lhe fora apresentado. Tratava-se do desenho de um grande sol, escrito sob um chão de terra lamacento, feito por sua mãe lavadeira. Ela descreve que:

Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todos nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção a pagina-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era um simpatia para chamar o sol. (EVARISTO, 2007, p.16)

Observo que o gesto do desenhar era elucidado por outros gestos, sentidos e impressões corporais que transformavam o ato de escritura numa experiência ritualística de entrega e fé, ao confiar à escrita o poder de tornar algo possível e real.

Esta experiência me remete aos primórdios da civilização onde era atribuída à escrita, uma capacidade mágica. O caçador ao desenhar nas paredes das cavernas sua atividade principal, pretendia rever esta experiência que pertence a todos, para revendo-a, ter uma nova oportunidade de evolução sobre ela, transcrevendo o mundo que via para melhor elaborá-lo. Desenhar um animal poderia significar o mesmo que capturá-lo, em outra instância, assim como vestir as suas peles possibilitava ao homem viver a crença de tornar-se o próprio animal.

A dramaturgia desta pesquisa, assumirá sua “função mágica” na medida em que for se constituindo, processualmente, pele sobre pele, a partir das múltiplas conexões entre os vários signos cênicos e não somente o texto escrito, cuja construção apresentará um entrelaçamento com os diversos elementos cênicos, como uma tessitura de fios de seda, delicada, constante e potente.

¹¹⁷ Texto publicado no livro: Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. (org.) Marcos Antônio Alexandre, Belo Horizonte: Mazza edições, 2007, p.16-21.

Atos de escritura 4

Foto 03: cartografia tornar-se



Fonte: arquivo da autora

Foto 04: Primeira performance



Fonte: arquivo da autora

CONCLUSÃO

Este ensaio apresentou a pesquisa *Poéticas de Origem: Autobiografia como fonte de criação e formação artística* desde sua gênese, fazendo um percurso pelos seus fundamentos norteadores, motivações iniciais e descobertas em curso, até as primeiras experiências de criação.

Pensar o uso da autobiografia no teatro hoje implica um olhar atento e reflexivo para campos de estudo que destrincham e atualizam o tema, como o *Teatro do Real* e o *Teatro Documentário*, propositores de determinados modos de se fazer e pensar o teatro contemporâneo debruçado sobre as histórias reais de seus atuentes e seu tempo. Em contato com estas abordagens, redimensiono meu olhar e práticas de trabalho movida por novas inquietações e possibilidades estéticas.

Duas necessidades convergem neste estudo: a criação de uma poética teatral pautada na vida real, e a autoformação de artista a partir do exercício da mesma. Empristo a imagem da feitura da borboleta como análoga à feitura da cena e do ator, para refletir sobre as identidades do artista e as materialidades que o constituem e fazem florescer sua arte.

Também, a investigação de potencial artístico e criador de minhas histórias de vida, me possibilitam, como pesquisadora, a adentrar meu lugar de fala, me reconstituindo e reinventado como intérprete criadora e inspirando caminhos para discussões de questões atuais e emergentes como ética e a decolonialidade no teatro.

Atos de escritura 4

A investigação segue em andamento. A borboleta em metamorfose pretende alçar o voo e eu, assim como ela, em posse de minha incompletude, pretendo vivenciar minha missão de existência. Concluo com este poema do livro *Retrato do artista quando coisa* do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014):

“A maior riqueza do homem é a sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas,

que puxa válvulas, que olha o relógio,

que compra pão às 6 horas da tarde,

que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc, etc.

Perdoai, mas eu preciso ser outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.”

Texto 01: Poética de resistência

Todos nós temos uma poética. Uma poética da existência. Uma poética de resistência. Verdade potente e urgente que merece ser acolhida. Ela se manifesta em nossas memórias, identidades, olhares, construções, vínculos, afetos, desafetos, encontros e desencontros.

Essa verdade deve ser investigada, tocada com coragem e a propriedade de quem a viveu e é o sujeito de sua história.

O que o artista tem a dizer? O que sua arte tem a ver com a vida? Onde há o encontro entre passado e o presente? Quando ele se materializa em obra de arte? O que posso aprender, transformar e ressignificar a partir dessa busca? O que isso importa?!

Importa. Importa recomeçar de onde parei. Importa tocar nessa verdade de maneira existencial. Para isso eu vivo. Em tudo o que faço e acredito.

Atos de escritura 4

Foto 05: Xale da avó



Fonte: Arquivo da autora

Foto 06: Concha



Fonte: Arquivo da autora

Eu vejo essa poética na escrevivência de Conceição Evaristo, na palhaçaria de Marcio Libar, no Teatro Essencial de Denise Stocklos... Eu vi, desde criança, uma menina que conversava com as estrelas e tinha um amigo invisível. Uma pitangueira carregada de pitangas e passarinhos... Eu ouço. Ouço o chinelo do meu avô arrastando no chão de tacos de madeira da sala. Posso ouvir o som do mar na concha que morava no jardim da minha infância. Todos os dias eu a visitava. Todos os dias, ela me permitia o mar. Eu sinto. Eu sinto um gosto de origem ao beber um chá de capim cidreira... sinto o cheiro do passado no xale da minha avó. Eu estive num quarto da casa que nunca existiu, eu sonho com a casa dos meus avós até hoje... No sonho, ela permanece intacta, guardada num outro tempo e espaço, pronta para ser morada. Isso tudo sou eu. Sou uma mistura de vários povos com histórias de idas e vindas, de refúgio e resistência. Gente que fugiu da guerra, da fome, da escravidão e gente que perdeu a luta e foi escravizada. Tudo isso se passou mas eu não esqueci. Eu transformei. É matéria prima potente para o meu dizer e ser estar no mundo.

Eu tomo o passado e me movo em direção ao futuro. Eu quero seguir. Na minha frente não vejo nada de seguro e palpável... mas eu não estou só, estou com os meus mortos, todos os que vieram antes de mim. Carrego nossas memórias e honro nossas histórias. São terra fértil, fonte de criação e inspiração... onde brota a arte que me alimenta desde sempre e para sempre. Linguagem que me transformou em tudo que sou e ainda, o que pretendo ser.

Todos nós temos uma poética. Uma poética da existência. Uma poética de resistência. Insistente, sobrevivente e incidental.

Atos de escritura 4

Foto 07: Identidades



Fonte: Arquivo da autora

Foto 08: Investigação nº5



Fonte: Arquivo da autora

REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, Marcia. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. Dossiê Teatros do Real: memórias, autobiografias e documentos em cena. **Revista Sala Preta**, v. 13, n. 2, 2013. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69077>. Acesso 20 jan. 2021.

BARROS, Manoel. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. Dossiê Teatros do Real: memórias, autobiografias e documentos em cena.

Revista Sala Preta, v. 13, n. 2, 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>. Acesso em: 20 jan. 2021.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.) **Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza, 2007, p.16-21.

HALL, Stuart. **A identidade cultural no pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu Da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: D&A, 2004.

JOSSO, Marie Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre/RS, Ano XXX, n. 3, v. 63, p. 413-438, set./dez. 2007. https://www.wp.ufpel.edu.br/gepiem/files/2008/09/a_tranfor2.pdf Acesso em: 13 set. 2019.

LEITE, Janaína F. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Atos de escritura 4

LICHTE, Erika Fischer. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Trad. Marcus Borja. Dossiê Teatros do Real: memórias, autobiografias e documentos em cena. **Revista Sala Preta**, v. 13, n. 2, 2013.

Disponível em <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>. Acesso em: 20. jan. de 2021.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do movimento**: um método para o intérprete criador. Brasília: LGE, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação existencial. **Revista Educação e Pesquisa**. São Paulo. V. 32 N 2 p 329-343 mai./ago. 2006.

Disponível em <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/28013>. Acesso em: 17 jul. de 2019.

ROUBINE, Jean J. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

STOKLOS, Denise. **Teatro Essencial**. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

VASCONCELLOS, Luiz P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: L&PM, 1987.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Perguntar, registrar, escrever**. Inquietações metodológicas. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

MEMÓRIA E DIALETO DE ARTISTAS CIRCENSES DE RUA EM BELÉM-PARÁ

Yure Lee Almeida Martins¹¹⁸

Bene Martins¹¹⁹

Convocatória¹²⁰

Este texto é parte de uma pesquisa em andamento. Devido à conjuntura atual do planeta, venho pensando e repensando meu projeto de pesquisa para o doutorado, meu objeto, minhas ferramentas e minhas metodologias de trabalho. Para um historiador que faz entrevistas, o objeto de estudo não é a entrevista em si, mas o conteúdo produzido através dela, ou seja, o texto da entrevista transcrita e utilizada como fonte para o desenvolvimento da pesquisa. Por outro lado, para um historiador artista e que se mistura com o próprio objeto (o conteúdo da pesquisa), esta reflexão é, ao mesmo tempo, mais simples e mais complexa. Mais simples por me permitir uma imersão mais profunda na temática estudada e, mais complexa, por ser um pesquisador que vislumbra uma memória social que, em parte, está na sua mente, antes mesmo de a pesquisa se iniciar (COSTA, 2020).

As memórias aqui enfocadas serão, naturalmente, um enlace entre a individual e a coletiva, ambas intrinsecamente indissociáveis. Na definição de Maurice Halbwachs: “toda a memória se estrutura em identidades de grupo: recordamos a nossa infância como membros da família, o nosso bairro como membros da comunidade local e que a memória do indivíduo só existe na medida em que esse indivíduo é um produto de determinada intersecção de grupos”. (*apud* FENTRESS; WICKHAM, 1992, p. 7). De modo que, as minhas memórias são as dos meus pares-artistas de rua e de circo, com a ressalva de que, minhas memórias são lacunares e, por vezes, complementadas por outras.

A memória coletiva é comumente, definida como o que resta do passado na memória de alguém ou alguns ou o que estes que resistiram fazem sobre seu passado (LE GOFF, 1992, p. 467). Pois bem, por mais que eu faça registros das artes circenses de rua, em Belém, ao menos pelos últimos 12 anos, como toda memória, a minha também falha e, constantemente, percebo que minhas lacunas de memória vêm sendo preenchidas por

¹¹⁸ Doutorando PPGartes-UFPA, Mestre em História Social da Amazônia-UFPA, Graduado em História e Graduando em Educação Física-UFPA. Artista circense e-mail: yuremartins88@gmail.com

¹¹⁹ Professora pesquisadora da UFPA. Pós-doutorado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa-PT). Doutorado em Letras (UFMG). Coordenadora do Projeto de Pesquisa: Memória da Dramaturgia Amazônica: Construção de Acervo Dramatúrgico. (behneafonso@gmail.com).

¹²⁰ Os termos usuais: introdução, desenvolvimento, conclusão, aqui substituídos por termos que compõem o espetáculo circense.

Atos de escritura 4

memórias de outrem. Essas recordações alheias, unidas as minhas, vêm formando certa memória social (SANTOS, 2003) com a qual venho trabalhando desde 2019, quando ingressei no doutorado.

Como historiador de formação, aprendi que “historiador não escreve ensaio”, mas como artista circense que produz, culturalmente, nesta área e que mais, recentemente, se formalizou como pesquisador em artes, me vejo a experimentar novas cores e sabores em meu trajeto de pesquisa – o que inclui este trabalho. Tanto na questão de produção de conhecimento, quanto na produção artística e cultural. O fato é que estes dois semestres de disciplinas, ainda que em meio a uma pandemia, já me mudaram bastante. Seja na forma de ver e pensar minha pesquisa, seja no modo de pesquisar propriamente dita.

Aprendi que um historiador que trabalha com memórias, deve buscar ao máximo a “isenção”, separar o seu eu, das memórias do seu objeto (THOMPSON, 1992). Mas, para mim, isso é impossível! A minha relação com as artes, em particular o circo de rua e o teatro de rua, me fazem abraçar o conceito de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). Conceito esse que só me foi apresentado enquanto estudava para os testes da seleção de doutorado.

Cortejo

Como mencionei acima, há muitos anos, eu faço registros da arte circense de rua. Inicialmente, registros meus, em seguida, de meu grupo, a Companhia de Circo Nós Tantos, e mesmo antes disso, já registrava com fotos e vídeos o trabalho de companheiros do circo de rua. Mais, recentemente, pus meu gravadorzinho para trabalhar e me lancei como um historiador oral, caçador de vozes e memórias...

E veio a pandemia e me tolheu de fazer mais e mais entrevistas. Como se diz no circo e na rua, “o espetáculo não pode parar” e nem a pesquisa de um artista-pesquisador. Estou me esforçando para que eu consiga pesquisa de artes, em artes e sobre artes. Espero, ao menos, conseguir transitar entre duas dessas formas. E, por mais que as pessoas que eu costumava entrevistar, não possuam com frequência um celular ou computador, com uma boa internet à sua disposição, alguns já deixaram registros (comigo) ou mesmo um fio de Ariadne, para me guiar neste labirinto.

Em 2017, participei do projeto Nomadista da também pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA), Carol Castelo. Na ocasião, fui o treinador de malabares da artista-pesquisadora e servi como ponte entre a mesma e o “Encontro Semanal de Malabares e Circo”, evento de vivências e treinos dos artistas circenses de rua,

Atos de escritura 4

do qual participo desde 2007, e que ajudei a organizar entre 2015-2017. Além do espetáculo resultante da pesquisa *Nomadista*, muitas entrevistas foram feitas com meus companheiros do “encontro”, e boa parte dessas entrevistas estão no Youtube¹²¹. Os materiais que venho reunindo e minhas memórias pessoais (muitas registradas em fotografias) são o combustível deste trabalho.

Figura 1 - Foheto “Nomadista”

Nomadista Cia Experimental de Dança Waldete Brito
Apresenta

NOMADISTA

O que transita, se muda, se modifica e transforma... O pedestre que “espectariza” ou “invisibiliza” o outro que malabara, que atua ou toca. No gesto fluido de amar a arte e desarmar a cinzenta urbanidade. Diante dos olhares de estranhamento, ele segue em andamento para outras esquinas, outros lugares e não-lugares...
...O sinal abriu! a faixa vira palco e o arco-íris acontece, os vidros sobem, mas o sorriso permanece.
(Carol Castelo).

Ficha Técnica
Concepção Coreográfica e Dramaturgia: Carol Castelo
Direção Artística: Waldete Brito
Assistente de Direção: Roberta Castro
Registro Audiovisual: Roberta Castro
Colaborador da Pesquisa e Treinador de Malabares: Yure Lee
Sonoplastia: Walter Filho
Visualidade e Luz: Patrícia Godim
Assistente de Iluminação: Bolya Melo
Concepção de Figurino: Aline Folha
Modelagem e Produção de Figurino: Vaine Cunha

Realização Apoio

DATA: 26/06 18:30h
LOCAL: Praça Floriano Peixoto (Mercado de São Brás)

DATA: 27/06 às 15h LOCAL: PpgArte

DEFESA DISSERTAÇÃO DE Mestrado (MEMORIAL)

Fonte: Acervo Pessoal (2017)

Em artigo de 2006, Reinhardt Koselleck apresenta diversos conceitos e contribuições sobre aquilo que podemos considerar, como sua principal marca, na historiografia (KOSELLECK, 2006), a história dos conceitos. Partindo dos procedimentos apresentados pelo autor, para estudar conceitos, me arrisco a tentar empregá-los no modo particular de se expressar, de artistas circenses de rua, de Belém. Para a construção de um conjunto de palavras que represente, minimamente, este grupo, utilizei minhas memórias para construção de verbos de ação. E utilizei estes verbos de ação como guia para analisar algumas entrevistas.

¹²¹ <https://www.youtube.com/channel/UCxhV73eFx5F63g-2bSDGA4Q/videos>

Figura 2 - Ney Sumaquila



Fonte: acervo pessoal do artista (2018)

O “malabarear” foi o primeiro verbo de ação que pude perceber. É uma palavra que faz parte do dicionário de quem é artista circense de rua, quem pratica e se dedica a essa e outras artes de circo. Malabarear vai muito além de treinar malabares, significa a convivência e o ser reconhecido por outros que também vivem o malabarear.

Segundo Ney Sumaquila: “Malabarear, para mim, significa a prática do malabares. E falar malabarear para mim, foge um pouco daquele termo (...), é diferente de trabalhar. (...) Eu vou trabalhar é diferente de eu vou malabarear¹²²”. Quando alguém para de malabarear, perde o jeito, perde o tempo de se apresentar¹²³. O termo malabarear ou malabariar, está tanto relacionado à prática de malabarismo, como ao prover o próprio

¹²² Entrevista com Ney Sumaquila (Livaney Oliveira) realizada em 20/01/2021 via Google Meet

¹²³ Pesquisei o termo “malabarear” em diversos dicionários virtuais pela internet e em apenas um a palavra foi indexada. Em <https://context.reverso.net/translation/spanish-english/malabarear> a palavra malabarear, no idioma espanhol, está relacionada com a ação de fazer malabarismo, como um verbo.

Atos de escritura 4

sustento, com alguma forma de linguagem que possa se relacionada com artes e ser executado na rua ou praça pública.

Segundo Breno Siqueira: “Eu trabalho na rua, as pessoas confundem quem trabalha na rua, quem vive da rua, com quem mora na rua¹²⁴”. Tanto Ney como Breno são artistas circenses de rua, de Belém. Enquanto para Ney malabarear é diferente de trabalhar (formalmente), para Breno, a palavra trabalhar pode, perfeitamente, ser empregada para arte circense de rua. Pequenas variações linguísticas em grupos de regiões, relativamente, próximas podem ser explicadas pela “Teoria da Variação” e tem o objetivo de descrever a variação e a mudança linguística e seus determinantes sociais e linguísticos (MOLICA et al, 2008).

Ney cresceu no município de Marituba, enquanto Breno em Ananindeua, ambos municípios da região metropolitana de Belém e cortados pela Br-316. Localidades que, até o início da década de 1990, serviam como cidades dormitórios para trabalhadores da Capital Belém. Apesar de trabalharem com a mesma forma de arte e tendo números circenses semelhantes (malabarismo com claves em cima de um monociclo girafa) e de terem se bancado em viagens, por países da América Latina, através do circo de rua.

Até onde pude averiguar, a família de Breno é do interior estado do Pará, enquanto a família de Ney tem raízes no Nordeste do país. Enquanto o primeiro preferiu viajar por estados do Sul-Sudeste, o segundo optou por estados do Nordeste. Aplicando a Teoria da Variação linguística, nesse caso, podemos supor que devido às trajetórias pessoais, ambos se referenciam ao ato de apresentar números circenses de rua com palavras distintas e conceitos, relativamente, diferenciados.

¹²⁴ Entrevista dada para o Documentário “Sinal Fechado” de Alexandre Santos e Jurandyr França. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3j5eAuWQGC8>

Figura 3 - Breno Siqueira



Fonte: acervo pessoal (2013)

A fala de Breno, transcrita acima, deixa explícita sua intenção de dar maior visibilidade e valorização às artes circenses de rua. Segundo Buscariolli, Carneiro e Santos, a grande preocupação para artistas de rua, não é somente trabalhar para obter subsistência, mas, principalmente, utilizar as ruas como forma de ganhar experiência e, conseqüentemente, para oferecer entretenimento para o público, ainda que este não o reconheça ou não aprecie o trabalho (BUSCARIOLLI; CARNEIRO; SANTOS, 2016)¹²⁵.

Sobre o aspecto divulgação, posso citar o artista Rodrigo Ethnos, hoje formado em Artes Visuais e professor da Secretária de Educação do Estado do Pará (SEDUC). Segundo

¹²⁵ Este artigo informa que quase todos os “artistas de rua” abordados eram homens e músicos. O que me causa certo estranhamento pelo fato de não terem encontrado malabaristas. Uma vez que eventos com a Convenção Brasileira de Malabarismo e Circo, realizados desde o início dos anos 2000, são tradicionalmente organizados por artistas circenses de rua, em grande parte malabaristas. E até poucos anos atrás a maioria das convenções e festivais de circo se mantinha exclusivamente nas regiões Sul e Sudeste do país.

Atos de escritura 4

me relatou em entrevistas, Rodrigo fazia malabares nos sinais de trânsito, em um turno do dia e, em outro, se dirigia para as aulas do Curso de Artes na Universidade Federal do Pará (UFPA). Rodrigo conta que, enquanto “passava o chapéu”, após suas apresentações de rua, distribuía seus cartões de visita e isso lhe abriu inúmeras portas para trabalhos, passando a receber convites para apresentações em aniversários infantis, festas de formatura e para servir bebidas em pernas de pau junto com equipes de barmans¹²⁶.

Figura 4: preparação para fazer malabarismo em frente a ETDUFPA



Fonte: acervo pessoal (2017)

Esta questão, infelizmente, pode ser estendida para além do público. Em janeiro de 2017, após ter sido convidado para participar do V Festival de Circo de Taquaruçu em Palmas-TO, pela Companhia de Circo Os Kaco, recebi um dos artistas dessa companhia em minha casa. Consegui uma pauta no Teatro Claudio Barradas (UFPA), para que meu amigo colombiano Jairo Molina ministrasse uma oficina de 3 dias, com mastro chinês (equipamento circense semelhante ao um “pole dance”).

Recebemos diversos artistas, inclusive vários alunos da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), que estavam animados por terem uma atividade de circo, com um artista estrangeiro. Curiosamente, a maioria das pessoas que fizeram nosso curso no teatro, não nos reconhecia ou, propositalmente, não nos enxergavam uma semana depois, enquanto fazíamos malabarismo, no sinal em frente à escola.

¹²⁶ Entrevistas com Rodrigo Ethnos (Nelson Rodrigo Barros), segundo semestre de 2019.

Atos de escritura 4

Segundo Lua Barreto, a relação entre as artes circenses e as cidades sempre foram historicamente conturbadas. O mundo do circo é visto como “espaço de ciganos malandros” e “vagabundos drogados” (BARRETO, 2017). Nesse sentido, podemos inferir que as artes circenses, vistas dentro de um espaço de saberes hierarquizado e institucionalizado, são recepcionadas de forma distinta das artes circenses direcionadas para a rua. Existe todo um sistema da arte que conduz de forma relativamente consciente algumas variáveis que passam a estabelecer o que será mais valorizado (BULHÕES, 2014, p.15-44).

O segundo verbo de ação que pude elaborar é o termo “manguear”, muitos artistas circenses de rua se consideram ou são, automaticamente, considerados “hippies”. Esta palavra também faz parte do repertório de “hippies”, em particular os artesãos de rua que fazem joias, como pulseiras e outros adornos. Segundo Ney Sumaquila¹²⁷: “(...) Eu prefiro manguear, tramar! Eu acho mais leve, do que falar trabalhar. (...) eu acho que essa palavra combina mais com a filosofia do artista de rua e não com a classe trabalhadora convencional.” Artistas circenses de rua, também são, comumente, artesãos e músicos. Para um artista circense de rua, quanto mais habilidades, de circo e outras áreas, melhor para o “mangueio”. Esta palavra pode significar muitas coisas, mas em linhas gerais se refere, a saber, tirar vantagem das próprias habilidades, por exemplo, “saber passar o chapéu” e assim prover o próprio sustento através da sua arte. Nesse sentido, o artista percebe e lida com suas linguagens artísticas, como um espaço de experiências, onde constrói sua relação com o público e com seu universo do trabalho (KOSELLECK, 1979).

Como terceiro verbo de ação, eu escolhi a frase “mandar ou fazer no roots” e suas variações com a palavra “roots”. A cultura do circo de rua bebe muito do “faça você mesmo”. O “roots” do circo de rua se refere a isso. A exercer a própria arte, ainda que seja em situações precárias. Mesmo para os artistas mais preocupados com estética – a qualidade dos malabares de apresentação, maquiagem e figurinos – veem seu trabalho como “roots”, pois pode ser executado em qualquer lugar. Roots também pode se referenciar com alguma coisa ou local “mais natural”, ou seja, dependendo muito de como for empregado em uma frase, pode tanto significar coisas positivas quanto negativas.

¹²⁷ Entrevista realizada via Google Meet em 05 de março de 2021.

Espetáculo

Este ensaio é literalmente um ensaio. Coloquei-me a pensar o meu objeto, as artes e artistas circenses de rua, de Belém, em xeque. Uma vez que, originalmente, meu projeto se baseava em entrevistas presenciais. Tenho avaliado o impacto da pandemia em minha capacidade de produção acadêmica. E, ainda que eu tenha conseguido cursar, sem grandes problemas, todas as disciplinas que me dispus, não me sinto totalmente amadurecido com este trabalho.

A ideia de pensar e construir verbos de ação foi proposta pelas professoras Bene Martins e Ivone Xavier, no decorrer da disciplina *Atos de Escritura* e, particularmente, me serviu como um norte para adaptar minha pesquisa. Foram estes verbos de ação que me fizeram perceber um conjunto de gírias e usos particulares de algumas palavras, como sendo algo bem característico e representativo do universo cotidiano dos artistas circenses de Belém. E em particular, uma entrevista realizada recentemente.

Minha ideia não foi de fazer um dicionário etnológico ou um árduo trabalho de sociolinguística. Mas sim, perceber como estes verbos de ação são um ponto de análise multiplicador de resultados. Por exemplo, apenas da palavra manguear, que pode ser empregado com sinônimo de trabalhar em artes ou com artes, eu descobri diversas palavras que também podem ser empregadas em mesmo sentido, como “trampar” e “função”. Logo, essa experimentação me instigou a perceber outras nuances de minha pesquisa.

Bis

Conclusões que não são finais... Afinal, este é um dos primeiros textos de uma pesquisa em curso. Mesmo que eu não queira sempre advogar em prol das artes circenses de rua. A rua foi minha primeira escola de artes, através do circo e teatro de rua. Foi fazendo malabares no sinal que pude concluir meu curso de história, o mestrado e agora entrar no Doutorado em Artes. Para muitos, as artes de rua não são consideradas artes, nesse sentido, para outros, essa não é uma memória digna de nota, eu discordo enquanto historiador que defende que a memória é um espaço de constantes disputas, onde todos os grupos sociais têm o direito de lutar pela manutenção de sua memória e, como artista circense, que se formou no circo de rua, reivindico tanto da população que forma nossas plateias, quanto da comunidade de artistas de outras linguagens, que o circo de rua é arte e os circenses de rua também são ARTISTAS!

REFERÊNCIAS

BARRETO, Mônica Alves. **As performances do circo na rua: Escolhas, expectativas e aprendizado do saltimbanco contemporâneo.** Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. 2017

BUSCARIOLLI, Bruno; CARNEIRO, Adele Toledo de; SANTOS, Eliane. Artistas de rua: trabalhadores ou pedintes? **Cad. Metrop.**, São Paulo, v. 18, n. 37, set/dez 2016.

BULHÕES, Maria Amélia. O Sistema da Arte mais Além de sua Prática. In: Bulhões, Maria Amélia; Da Rosa, Nei Vargas; RUPP, Bettina (org.). **As Novas Regras do Jogo: o sistema da arte no Brasil.** Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2014.

COSTA, Andrea Lopes da; SANTANA, Jéssica Maria de Vasconcellos Hipólito Memória Social e perspectiva decolonial. In: OLIVEIRA, Maria Amália de; et al... (coords.). **Ensaio sobre Memória.** Portugal, Leiria: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais - Politécnico de Leiria; V.1; 2020.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social.** Lisboa: Teorema, 1992.

KOSELLECK, Reinhart, “Modernidade”. In: Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos. **Contraponto**, Rio de Janeiro, 2006.

KOSELLECK, Reinhart, “Espaço de experiência e horizonte de expectativas” In: Futuro Passado – contribuição à semântica dos tempos históricos. **Contraponto**, Rio de Janeiro, 2006 [original: 1979]. Lamartine, Alphonse de, Histoire de La Restauration, Pagnerre, Lecou, Furne e co. Paris, 1851.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 2. ed. Campinas: EdUNICAMP, 1992.

MOLICA, Maria Cecilia; MELLO, Luciana de; LOUREIRO, Fernando; ALÍPIO, Rodrigo. **Comunidades rurbanas e conflitos linguísticos.** Niterói, n. 25, 2008.

RANCIÈRE J. **A partilha do Sensível: estética e política.** Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos Santos. **Memória Coletiva e Teoria Social.** São Paulo: Annablume, 2003.



Autores

Abigail do Perpetuo Socorro e Silva

Adriana Tobias Silva

Alberto Valter Vinagre Mendes

Ana Flávia Mende

Andreza Barroso da Silva

Áureo Déo DeFreitas Júnior

Bárbara Gibson

Bene Martins

Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Cláudia Leão

Cláudia Suely dos Anjos Palheta

Ivone Xavier

Lucas Gabriel Ferreira Belo de Souza

Lucian José de Souza Costa e Costa

Maria dos Remédios de Brito

Marluce Cristina Araújo Silva

Miguel de Santa Brígida Júnior

Nélia Lúcia Fonseca

Paulo Roberto Santana Furtado

Renan Delmontt Souza Paraguassu

Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França

Roberta Bentes Flores Bayma (Roberta Flores)

Rosangela Marques de Britto

Yandra Carine Galuppo

Yure Lee Almeida Martins



ISBN 978-65-88455-20-3