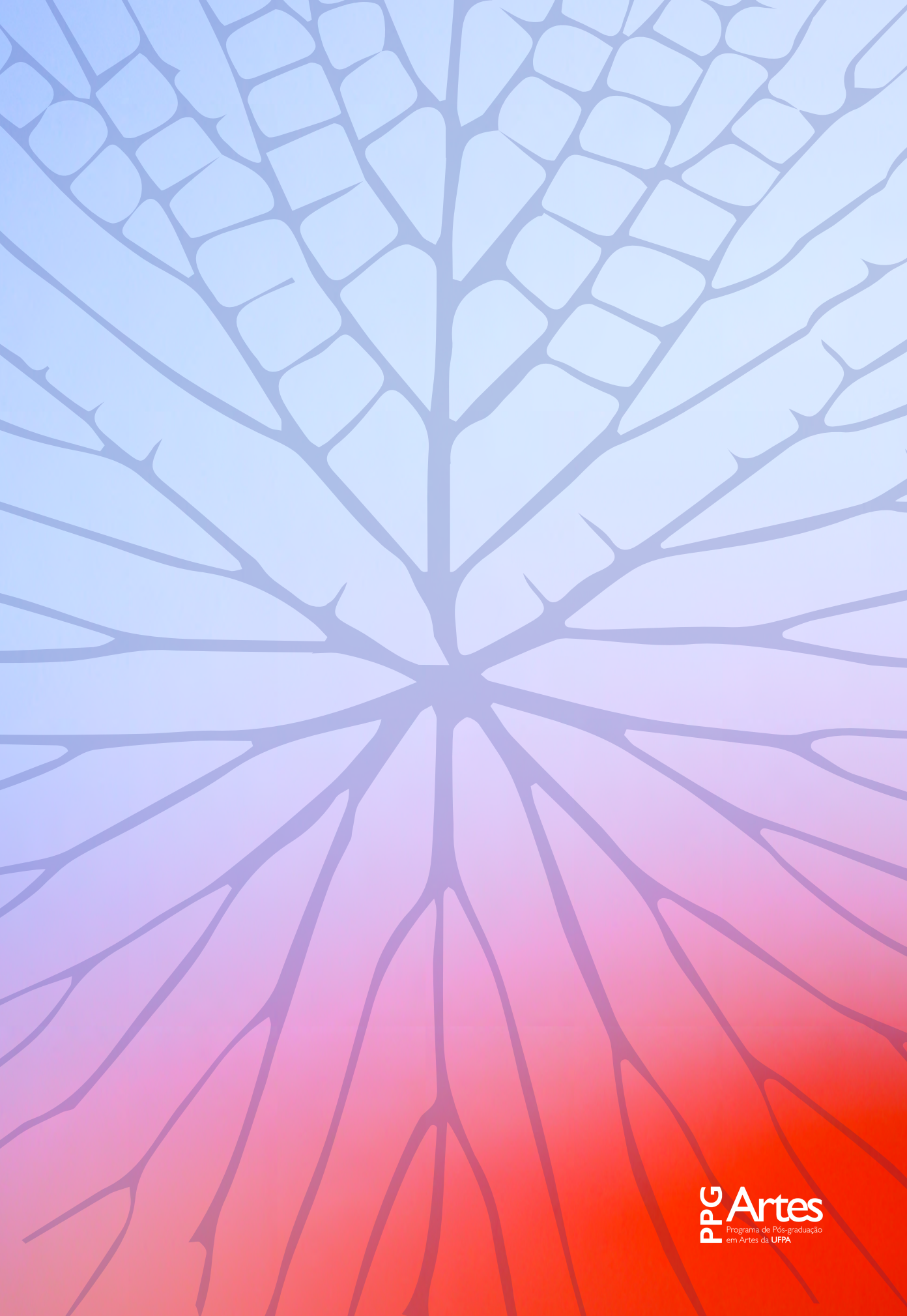




CRUZAMENTOS DA ARTE

**anais do IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes +
Encontro Regional da ANPAP +
1ª Jornada Arte Educação do Prof-Artes**





CRUZAMENTOS DA ARTE

**anais do IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes +
Encontro Regional da ANPAP +
1ª Jornada Arte Educação do Prof-Artes**

**Valzeli Figueira Sampaio e Sávio Luís Stoco
(organizadores)**

CRUZAMENTOS DA ARTE

**anais do IX Fórum Bienal de Pesquisa em Artes +
Encontro Regional da ANPAP +
1ª Jornada Arte Educação do Prof-Artes**

**Valzeli Figueira Sampaio e Sávio Luís Stoco
(organizadores)**

**Belém
PPGArtes - UFPA
2023**



**VALZELI FIGUEIRA SAMPAIO
SÁVIO STOCO
(ORGS)**

CRUZAMENTOS DA ARTE

Anais do IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES

**FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
BELÉM, 202**

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)
Valzeli Figueira Sampaio (Coordenador)
Orlando Franco Maneschy (Vice-Coordenadora)

EDITORA PPGARTES*
Lilium Cristina Barros Cohen (Coordenadora Editorial)
Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ CIENTÍFICO

Profa. Dra. Lilium 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 DE AVALIAÇÃO**

**Alex Ferreira Damasceno
Alexandre Sequeira
Ana Del Tabor Vasconcelos Magalhães
Áureo Déo DeFreitas Júnior
Carolina Bonfim
Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Cláudia Leão
Elaine Arruda
Gisela Reis Biancalana
Giselle Guilhon Antunes Camargo
Iara Souza
Idanise San'Ana Azevedo Hamoy
Inês Antonia Santos Ribeiro
José Afonso Medeiros Souza
José Denis de Oliveira Bezerra
Kauan Amora
Larissa Latif Plácido Saré
Márcia Mariana Bittencourt Brito
Mariana Marques kellermann
Marton Sergio Moreira Maués
Orlando Franco Maneschy
Rosangela Marques de Britto
Savio Luís Stoco
Simei Santos Andrade
Sonia Chada
Valzeli Figueira Sampaio**

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

**** As avaliações das submissões para publicação dos Anais foram realizadas pelo sistema duplo cego e por pares.**

REALIZAÇÃO
IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
FBPA / Biênio 2019–2020

Presidente
Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio
PGARTES/ICA/UFPA

Comissão Científica

Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio
Profa. Dra. Ana Flávia Mendes
Prof. Dr. Áureo de Freitas
Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Profa. Dr. Orlando Franco Maneschy

Comissão Organizadora

Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio
Prof. Dr. Áureo De Freitas
MSc Melissa Barbery

Assessoria de Imprensa
MSc Suely Nascimento

Design
MSc Melissa Barbery
Profa. Dra. Valzeli Sampaio

ORGANIZAÇÃO, PRODUÇÃO, APOIO E ASSESSORIA LOCAL

**Alexis Matute
Amanda Cristine Modesto Barros
Ana Caroline Farias Barbosa
Áureo Defreitas
Bianca Alves
Carmem Virgolino
Chris
Davi Almeida Rodrigues
Denise Patricia Sa Alberto
Luana Sousa
Luena Cordeiro De Souza Muller Chaves
Marcela Cabral
Márcio Lins
Maria Clara Rosário
Melissa Barberly
Pablo Mufarrej
Paola Maués
Patricia Abud Souza
Paulo Cesar Sousa Dos Santos Junior
Raymundo Firmino Oliveira Neto
Ricardo Harada Ono
Suely Nascimento
Tarcisio Túlio Teixeira Trindade
Tirsa Lais De Oliveira Gonçalves Moraes
Rafaella Cristina Dias Correa
Rafaelle Rabello
Rafael Rodrigues
Andreza Melo
Samara Silva
Maria Alice Feitosa Dos Santos
Luana Andrea
Aimée De Oliveira Fonseca
Elizabete De Nazaré Pantoja Dos Santos
Daniela Sena**

APRESENTAÇÃO

O Fórum Bial de Pesquisa em Arte, instaurado no ano de 2002 pelo então Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará teve as duas primeiras edições organizadas pelas professoras Lia Braga e Valzeli Sampaio, e pelo professor José Afonso Medeiros, na 3a. edição foi organizado pela professora Valzeli Sampaio e professor Orlando Maneschy a partir de sua 4a edição, em 2009 passa a ser uma realização do PPGARTES configurando um espaço institucionalizado de debates e de socialização de pesquisas nas diversas linguagens artísticas em interface com outras áreas do conhecimento. A 9a edição do evento, aconteceu num momento histórico para o país, de desconstrução de territórios, onde questões de identidade, gênero, de sobrevivência, de garantias de direitos de cidadania entraram na pauta de urgências das instituições e sistemas da arte.

O IX Fórum Bial de Pesquisa em Arte foi pela primeira vez um hub, um concentrador, um ponto de convergência de eventos, reunindo pela primeira vez uma reunião da Anpap Norte e a realização da 1a Jornada de Arte e Educação do Prof-Arts, gestão Belém. E uma reunião da Anpap Norte. Registramos 152 submissões de resumos expandidos, destes 147 apresentados e também foram expostos 25 poster, essa realização da pesquisa em artes foi realizado em dezembro de 2019, e estão no Caderno de Resumos, dos 97 artigos completos submetidos, 69 atenderam os requisitos do edital para publicação. E participam da edição do volume dos Anais, nas áreas temáticas: Poéticas e Processos de Atuação em Artes, 86 Resumos Expandidos, e 30 artigos; na área temática Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes, 72 Resumos Expandidos e 34 artigos, por fim, na área temática Memórias, História, Crítica e Educação em Artes, 116 Resumos Expandidos e 40 artigos. E tivemos 534 participações de ouvintes de uma vasta programação nos 05 dias de evento entre conferências de abertura da liderança indígena Anna Terra Yawalapiti, da Profa Dra. Ana Cristina Gama dos S. Tourinho, do artista e professor Armando Queiroz, da artista e pesquisadora Rosana Paulino, mesas redondas, e apresentações artísticas e performances no percurso da programação possibilitaram o debate e a troca de conhecimentos.

O IX Fórum Bial de Pesquisa em Arte traz como tema Cruzamento das Artes buscando convergir pesquisas e relatos que refletem as convulsões e movimentos sociais e suas intersecções com a arte, do

ponto de vista dos seus agenciadores: artistas, professores, pesquisadores, produtores culturais etc que estiveram nos últimos quatro anos na mira das desconstruções e tentativas de silenciamentos. Abrimos os trabalhos do IX Fórum Biental de Pesquisa em Artes na igreja de Santo Alexandre, construção colonial edificada no sítio histórico de Belém-Pará, foi na época do Brasil colônia a sede da Companhia de Jesus na cidade de Belém do Pará, norte do Brasil. Nas primeiras décadas do século XVIII funcionou nesta edificação o Colégio de Santo Alexandre, e uma oficina de escultura dirigida pelo padre João Xavier Traer, que ensinou escultura aos indígenas, que deixaram um legado de peças sacras com traços indígenas no acervo do Museu de Arte Sacra, uma tatuagem, uma "carta jogada ao mar" registra para o futuro, nosso hoje, o massacre etnocida, ou seja, a destruição das culturas de inúmeros povos indígenas, neste fenômeno de aculturação e de apagamento da cultura do Brasil indígena que somos. A realização da conferência de abertura por Anna Terra Yawalapiti, liderança indígena do Território do Xingu, nos leva a refletir sobre uma outra tomada de posição, o protagonismo indígena num movimento de recusa do lugar da subalternidade que a cultura colonial empurrou nossos ancestrais indígenas e afro-brasileiros, e parentes indígenas de ontem e de hoje, invisibilizados nas cidades e comunidades nesse país de dimensão continental. O 9o Fórum entra na discussão, na revisão e no reflorestamento das mentes, das lutas, e traz a força das mulheres indígenas, representada por Anna Terra Yawalapiti, a liderança xinguana que partilhou experiências e projetos de futuro, sobre o protagonismo feminino na luta pelos direitos indígenas e das mulheres indígenas, e sobre a perspectiva indígena e seu modo de ser e estar na arte como parte da sua essência, do espírito da natureza da vida dos habitantes da floresta, com quem podemos aprender sobre nossa essência que é ser floresta, ser natureza.

Profa.Dra. Valzeli Figueira Sampaio
Presidente do 9o Fórum Biental de Pesquisa em Artes

SUMÁRIO:

1A. SESSÃO:

- 01. DO SONHO DE PINACOTECA À CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DE BELÉM:UM ACERVO EM FORMAÇÃO - Janice Shirley Souza19**
- 02. MEDIAÇÃO CULTURAL SOBRE DUAS PERSPECTIVAS DE UM MESMO TERRITÓRIO – MUSEU DA UFPA - UM RELATO DE EXPERIÊNCIA - Rosangela Marques de Britto, Letícia Carvalho Viana de Sousa31**
- 03. BREVE BIOGRAFIA DE UMA BAIA - Marcela Guedes Cabral44**
- 04. O AUDIOVISUAL COMO PROCESSO E PRODUTO DA PESQUISA NOÇÕES NATIVAS DE PATRIMÔNIOS MUSEALIZADOS EM BELÉM - Rosangela Marques de Britto, Marisa Morkarzel, Moyses Cavalcante58**
- 05. CAIXA DE PANDORA: ESTUDO E LEVANTAMENTO DAS OBRAS, PARA ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE HIBRIDAÇÃO NOS PROCESSOS ARTÍSTICOS DO GRUPO - Val Sampaio, Dóris Karoline Rocha da Costa.....76**
- 06. COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA: NOTAS PARA GESTÃO DO ACERVO - Orlando Manesch, Paola Haber Maués89**
- 07. AMAZÔNIA FRATURADA: A VISUALIDADE AMAZÔNICA COMO MEDIDA PARA COMPREENDER A ARTE CONTEMPORÂNEA - Orlando Manesch, Guido Couceiro Elias103**

2A. SESSÃO:

- 08. O TEATRO PRECISA DE TEATRO? REFLEXÕES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO TEATRO A PARTIR DO GRUPO DE TEATRO PALHA - PA - Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida, Paulo Roberto Santana Furtado118**
- 09. LIMITES E AMBIVALENCIAS ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE - Paulo César Sousa Dos Santos Junior142**
- 10. JOGO COM SOMBRAS: METODOLOGIA PARA TRABALHAR O TEATRO DE SOMBRAS COMO PRÁTICA DO ENSINO - Cláudia Leão, Alexis Francisco Matute Izaguirre158**
- 11. TEATRO EXPERIMENTAL WALDEMAR HENRIQUE: MEMÓRIAS E MILITÂNCIAS NA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA DE BELÉM DO PARÁ - José Denis de Oliveira Bezerra, Ana Karine Jansen de Amorim168**

03 SESSÃO:

- 12. FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES DE ARTES/MÚSICA – REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES UFPA - Áureo Deo Freitas, Lucian José de Souza Costa e Costa193**

13. O TECLADO ELETRÔNICO NA FORMAÇÃO ACADÊMICA NO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ - Joel Cardoso, Rosane Nascimento de Almeida	206
14. CRIAÇÃO, PRODUÇÃO E ADEQUAÇÃO METODOLÓGICA DE REPERTÓRIO E ACERVO PARA PERFORMANCE EM CONJUNTO DE TECLADOS ELETRÔNICOS - Rosane Nascimento de Almeida, Italo Amir Martins Barbosa Loureiro	229
15. MOTIVAÇÃO, TECNOLOGIA DIGITAL E APRENDIZADO MUSICAL CRIATIVO NO ENSINO MÉDIO - Silene Trópico e Silva	242
16. A PROVÍNCIA DO PARÁ: RELAÇÕES ENTRE PODER E MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE PARAENSE - Leonardo Vieira Venturieri	258
17. DIMENSÃO INTERDISCIPLINAR NA PEDAGOGIA DE PROJETOS NO ENSINO DA MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA - Raquel dos Anjos Veiga	268
04 SESSÃO:	
18. ARTE/EDUCAÇÃO E MEIO AMBIENTE NA AMAZÔNIA: POSSIBILIDADES DA PRÁTICA EDUCATIVA EM ARTES VISUAIS NA ESCOLA - Nelia Lucia Fonseca	290
19. ENSINO DE DESENHO NAS ARTES VISUAIS: TEORIA E PRÁTICA NO PROCESSO ARTÍSTICO NO CAMPO BIDIMENSIONAL - Diogo Chagas Lima	306
20. PERCURSOS VISUAIS: TRAJETOS EDUCATIVOS PARA SE (RE)ENCONTRAR - Camila Ferreira Araujo Freire	322
21. XILOGRAVURA: O FAZER A PARTIR DO CONHECIMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTISTAS E OBRAS, APLICADOS AOS ALUNOS DE ENSINO MÉDIO - Liliana Regina Ghirardello Dell'Agnesse	340
22. EXPERIÊNCIAS E APRENDIZAGENS NO PROJETO ESPAÇO DO ÓCIO CRIATIVO - Rosângela Marques de Britto, Rafael Matheus Moreira Monteiro	357
05 SESSÃO:	
23. PATRIMÔNIO, PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA VIVA: ACERVO VIRTUAL DOS UIRAPURUS PARAENSES - Gilda Helena Gomes Maia, Liliam Barros	376
06 SESSÃO:	
24. A CIDADE COMO MEIO: AÇÃO ARTISTA DESCENTRALIZADA, ATELIÊ DE ARTES VISUAIS MÓVEL - Amilton Damas de Oliveira, José Marcos Cavalcante de Carvalho	401
25. JANELAS PARA A CIDADE, BELÉM 16:16 O IMAGINÁRIO ENTRE A IMAGEM, O SUJEITO E O ESPAÇO - Carolina Venturini	413
26. A REFLEXÃO COMUNICACIONAL DA ESTÉTICA DA IDENTIFICAÇÃO À DIMENSÃO SENSÍVEL - Fábio Rodrigo de Moraes Xavier	429

07 SESSÃO:

27. VAGALUMEAR EM VÃO(S): PROPOSIÇÃO DE PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO EM DANÇA IMANENTE - Ana Flávia de Mello Mendes, Ercy Souza449

28. O PROJETO POÉTICO DA COMPANHIA MODERNO DE DANÇA: PRIMEIROS COMPARTILHAMENTOS - Luiza Monteiro e Souza465

08 SESSÃO:

29. PARA ALÉM DO MOVIMENTO: RESSONÂNCIAS ENTRE IMPROVISAÇÃO E CINEMA - Ludymylla Maria Gomes De Lucena483

30. ARTE CINEMATOGRAFICA: HIBRIDEZ E RESISTÊNCIA CULTURAL AMAZÔNIDA - Benedita Afonso Martins, Marco Antonio Moreira Carvalho480

1065

09 SESSÃO:

31. O COREOCARTÓGRAFO É, ANTES DE TUDO, UM ANTROPÓFAGO EM EXPERIÊNCIAS FAMILIARES - Juanielson Alves Silva502

32. O EXISTIR DRAG NO CIBERESPAÇO - Allyster Allan Lima Fagundes, Orlando Maneschy516

33. BELÉM IS BURNING: VOGUE DANCE E CULTURA BALLHOOM EM BELÉM DO PARÁ - Juanielson Alves Silva529

10 SESSÃO:

34. MESTRE VIEIRA E OS DINÂMICOS – SUPER-HERÓIS DA CULTURAL MUSICAL AMAZÔNICA - Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes - Saulo Christ Caraveo da Silva, Sonia Chada547

35. A MÚSICA COMO LUGAR DE MEMÓRIA: O CARIMBÓ DE MESTRE NECO - Memórias, História, Crítica e Educação em Artes - Lucian José De Souza Costa e Costa563

36. O TAMBOR COMO PERSONAGEM NO TEATRO DE ANIMAÇÃO DA POESIA CARIMBOLESCA DE MESTRE VEREQUETE - Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes - Michel Guilherme Gomes Amorim574

11 SESSÃO:

37. O PORTA-ESTANDARTE E SUA ESPETACULARIDADE NA CENA CARNAVALESCA DE BELÉM – PA - Amarildo Rodrigues da Cruz594

38. ENCANTAMENTOS DA FOFOIA: MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DE ARTISTAS DA CENA EM ABAETETUBA - Alberto Valter Vinagre618

12 SESSÃO:

39. A GERAÇÃO Z E O SUPORTE TOUCH SCREEN: CONEXOES ENTRE ARTE E TECNOLOGIA NA EDUCAÇÃO - Sandro Pereira de Almeida623

13 SESSÃO:

40. WAJANGA – RITUAIS DE ARTE-MEDICINA EM ALDEIAS MEBEN-GOKRE-KAYAPÓ - Rafael Ribeiro Cabral636

41. FRONTEIRAS DE IGAPÓ: O CAMINHAR DO RISCO ENTRE TEATRO RITUAL E PERFORMANCE NAS OBRAS JURUNALDEIA E RETRATO EM AMERÍNDIA SANGUE - Ana Carolina Magno de Barros656

42. MARUJADA: PRÁTICAS CULTURAIS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA DOS NEGROS - Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França671

43. SOU EU NOS-NÓS, CAMARÁ! : O PERCURSO ARTÍSTICO-CAPOEIRÍSTICO COMO MOVENTE PARA A PESQUISA EM DANÇA - Andreza Barroso da Silva684

44. O CORPO DE CATIRINA: DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE - Maria Ceci Leal Bandeira706

14 SESSÃO:

45. REPRESENTAÇÕES DO MASCULINO NA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS: REFLETINDO SOBRE GÊNERO, SEXUALIDADE E PRODUÇÃO DE DISCURSO - Rafael Passos de Melo Jocy726

46. AMAZÔNIA E TERRITÓRIOS VISUAIS: A FOTOGRAFIA DE ELZA LIMA E PAULA SAMPAIO - Edson Feitosa Palheta745

47 INVISIBILIDADES VISÍVEIS: OLHARES E INQUIETAÇÕES SOBRA A PEQUENA REPRESENTATIVIDADE DOS GRUPOS FUNDANTES DA CULTURA AMAZÔNICA NO MUSEU DO ESTADO DO PARÁ - Nilson Corrêa Damasceno759

15 SESSÃO:

48. A OCUPAÇÃO DO SOLAR DA BEIRA EM 2015: UMA ANÁLISE ARTÍSTICA SOCIAL - Danilo Pontes Barata Peres777

49. TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA: A PERFORMATIVIDADE DE JOVENS DE BANDAS DE PUNK ROCK EM BELÉM DO PARÁ NOS ANOS 90 - Keila Michelle Silva Monteiro, Márcio Roberto Gonçalves Siqueira798

16 SESSÃO:

50. QUANDO RASTROS E VAZIOS SE CRUZAM: O ÁLBUM FOTOGRÁFICO COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO - Rafaelle Ribeiro Rabello808

51. INTERURBANO - REFLEXÕES SOBRE PÁSSAROS AO TELEFONE - Raymundo Oliveira825

52. ESCREVER NO PAPEL E NO VIRTUAL REFLEXÕES SOBRE TENSÕES ENTRE O ANALÓGICO E O DIGITAL - Márcio Lins de Carvalho843

53. VOZES DA FLORESTA: SONS E SENTIDOS QUASE IN-INTELIGÍVES E IN-IMAGINÁVEIS QUE AINDA ESCAPAM À PARAFERNÁLIA SONORA-TECNOLÓGICA E DIGITAL GLOBAL - Marlise Borges de Lima855

54. ARTE CONTEMPORÂNEA COMO FIO CONDUTOR DO PROCESSO CRIATIVO E COLABORATIVO, MEDIADO POR TECNOLOGIA DIGITAL - Silene Trópico E Silva880

17 SESSÃO:

55. A CASA DE MARLENE: FOTO INSTALAÇÃO MULTISSENSORIAL - Suely da Silva Nascimento898

56. NOTAS DE UMA ARTISTA-PESQUISADORA NA UNIVERSIDADE - Melissa Barbery Lima 911

18 SESSÃO:

57. O QUE PODE O CORPO FEMININO ENTRE PASSAGENS RIO-PELE? - Maria dos Remédios de Brito, Roseany Karimme Silva Fonseca925

58. O CHECKPOINT DE NGE LAY E A URGÊNCIA DE FALAR DE NOSSAS VULVAS - Maria Cristina Simões Viviani942

19 SESSÃO:

59. INCIDENTES, ESTALOS, ACONTECIMENTOS COMO MÉTODOS E PROCEDIMENTOS DA PESQUISA EM ARTE - Cláudia Leão, Maria dos Remédios de Brito964

60. O CAMINHO SUAVE - Silvia do Socorro Luz Pinheiro980

61. REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO: ANÁLISE FÍLMICA DE O GRANDE HOTEL BUDAPESTE DE WES ANDERSON - Stephanie Silva Belém996

62. MARGEAR: PISTAS, MAPAS E SONHOS - Renata Aguiar Rodrigues1003

63. POR UMA ETNOCAMINHADA EM CRIAÇÃO: MODOS DE COM-POR

|OUTRAS| GRAFIAS FESTIVAS ESPETACULARES - Danielle de Jesus de Souza Fonseca, Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida1020

1a JORNADA DO PROF-ARTES

64. A MUSICALIZAÇÃO DE CRIANÇAS COM SÍNDROME DE DOWN NO PROGRAMA CORDAS DA AMAZÔNIA - Silvana Pereira Da Cruz, Antônio de Pádua Araújo Batista1040

65. A FORMAÇÃO CONTINUADA PARA PESSOAS COM TEA: UM ESTUDO DE CASO DE DOIS MÚSICOS DE BELÉM DO PARÁ - Jessika Rodrigues Da Silva, Paulyane Nascimento Zimmer 1057

66. O ACERVO MUSICAL DA ORQUESTRA DE VIOLONCELISTAS DA AMAZÔNIA (OVA): CONTRIBUIÇÕES À INCLUSÃO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA - Áureo DeFreitas, Paulyane Nascimento Zimmer, Amanda Damasceno Alencar1069

67. RECORTES DA MEMÓRIA: AS CRÔNICAS DO CORAL MATER VERBI EM PERSPECTIVA AFETIVA - Memórias, História, Crítica e Educação em Artes - Jéssica Wisniewski Dias1083

68. EDUCAÇÃO MUSICAL INCLUSIVA: UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO METODOLÓGICA PARA DISLÉXICOS - Letícia Silva e Silva1065

69. ASPECTOS DO JOGO ELETRÔNICO RYSE: SON OF ROME ENQUANTO MEDIADOR DO ENSINO DA HISTÓRIA DA ARTE - Silvia Cruz Peixoto1081



**artigos completos
aprovados**

DO SONHO DE PINACOTECA À CRIAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DE BELÉM: UM ACERVO EM FORMAÇÃO

FROM THE DREAM OF PINACOTECA TO THE CREATION OF THE MUSEUM OF ART OF BELÉM: AN ACQUIS IN FORMATION

Janice Shirley Souza Lima

RESUMO:

O presente artigo trata da constituição inicial do acervo do Museu de Arte de Belém - MABE, procurando compreender as lógicas que ancoraram os processos de aquisição e a construção de sua identidade museológica como museu de arte, considerando os aspectos históricos da formação do acervo, bem como sua caracterização museológica (tipologia). Trata-se de uma pesquisa bibliográfica e documental. Documentos internos do museu, tais como fichas catalográficas, fichas onomásticas, fichas de movimentação, inventários e relatórios, bem como catálogos e outras publicações do museu oferecem pistas à compreensão do objeto dessa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Acervo. Identidade museológica. Política de aquisição.

ABSTRACT:

This article deals with the initial constitution of the collection of the Museum of Art of Belém - MABE, seeking to understand the logics that anchored the acquisition processes and the construction of its museological identity as an art museum, considering the historical aspects of the collection formation, as well as as its museological characterization (typology). This is a bibliographic and documentary research. Internal documents of the museum, such as catalogs, name sheets, movement cards, inventories and reports, as well as catalogs and other publications of the museum offer clues to the understanding of the object of this research.

KEYWORDS: Collection. Museological identity. Purchasing policy.

Introito Museal

Funcionária pública municipal, nomeada para o cargo de Técnico em Ação Cultural, fui inicialmente lotada no Departamento de Ação Cultural (DEAC) da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), órgão da Prefeitura Municipal de Belém (PMB). Em 1995 passei a trabalhar no Museu de Arte de Belém (MABE), também departamento da FUMBEL, onde assumi a tarefa de colaborar na elaboração dos perfis biográficos dos artistas que possuem obras no acervo, para publicação no inventário (FUMBEL, 1996). Foi a primeira vez que pude conhecer um museu por dentro, para além das visitas habituais a exposições, e aquele ambiente me fascinou ao perceber a lida cotidiana com os objetos musealizados e, principalmente, por vislumbrar a sua capacidade de gerar conhecimento.

Com a primeira tarefa concluída e com a intenção de continuar trabalhando no MABE elaborei um projeto para pesquisar sobre as origens do acervo, iniciando com o artigo "Da origem à espiritualidade no acervo - a dinâmica de um museu em constante formação", publicado no livro "Tempo Passado, Tempo Presente" (AUTORA, 1997). Entretanto, não dei continuidade a esse estudo em virtude de ter sido cedida para o Sistema Integrado de Museus (SIM), órgão da Secretaria de Cultura do Estado (SECULT), no início de 1998, onde exerci o cargo de coordenação da Divisão de Educação e Extensão até 2002, seguindo para o Museu Paraense Emílio Goeldi, onde trabalhei durante dez anos elaborando e coordenando projetos de educação patrimonial.

Retornei ao trabalho no MABE em 2017 na condição de diretora desse espaço museológico, e revisitando papéis sobre os serviços que realizei nessa instituição, deparei-me com o antigo projeto de pesquisa inconcluso, retomando-o em outra perspectiva para a elaboração da tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFGA), para a qual certamente esta primeira escritura sobre o tema contribuirá.

O Museu de Arte de Belém – MABE, como instituição museal, originou-se do Museu da Cidade de Belém (MUBEL), criado pela Lei Municipal nº 7.348, de 20 de Outubro de 1986, que por sua vez promoveu o amparo legal a anterior Pinacoteca Municipal de Belém, fundada em 1983. Instituído em 1991 como departamento da Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL), o MABE abriu suas portas no dia 12 de janeiro de 1994, nas dependências do Palácio Antônio Lemos, situado entre as praças D. Pedro II e Felipe Patroni, na Cidade Velha, em Belém/PA.

Seu acervo tem início na virada do século XIX, durante a intendência de Antônio Lemos (1897-1911), período áureo da extração da borracha quando este reuniu um significativo conjunto de obras de artistas locais, nacionais e estrangeiros. O primeiro inventário (FUMBEL, 1996) do Museu de Arte de Belém foi publicado em 1996, cuja classificação dos objetos musealizados seguiu, segundo Arraes (apud FUMBEL, 1996), “[...] rigorosamente, o Thesaurus para acervo museológico, que caracteriza o objeto de acordo com a função que o mesmo exercia”. O referido documento informa também que foram criados: um Livro de Registro com todas as obras que deram entrada no acervo a partir de 1994 inscritas; fichas técnicas para documentação das obras, fichas onomásticas e fichas de movimentação do acervo.

Nenhum outro inventário foi publicado depois deste. Outra publicação que oferece informações à formação do acervo do MABE em seus primeiros anos de fundação é o livro “Tempo Passado, Tempo Presente: Acervo do Museu de Arte de Belém” (BELÉM, 1997), que apresenta nas páginas finais um rol de 51 (cinquenta e uma) obras de arte adquiridas pelo museu naquele ano de 1997. Atualmente o MABE segue atualizando seu inventário, e no levantamento feito recentemente consta que o acervo compõe-se de 1716 peças: pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, cerâmicas, fotografias, objetos de interiores, insígnias, mobiliário, e azulejos.

Para compreender nessa pesquisa, quais concepções fundamentam as políticas de aquisição que vêm norteando a formação do acervoⁱ do Museu de Arte de Belém, parto das hipóteses de que: suas coleções apontam para a definição de uma identidade museológica; o acervo e a forma como é disposto nas salas expositivas e dependências do Palácio Antonio Lemos, por meio de projetos e processos curatoriais, colaboram na elaboração de sua identidade como museu de arte e de sua tipologia como museu tradicional ortodoxo.

O museu tradicional ortodoxo é definido como repositório de objetos/documentos que disseminam “[...] projetos e experimentos baseados ‘na evidência’. Na qualidade de centros de interpretação e exibição dos registros da natureza e da cultura humana [...]” (SCHEINER, 2015, p. 42). Tudo aquilo que o museu adquire, seja por meio de compra ou doação, ou outra forma possível, e passa pelos processos de musealização (pesquisa, documentação, conservação e comunicação), ganha o status de objeto musealizado ou semióforo, porque portador de significado conforme Pomian (1994) e, portanto, torna-se um farol a iluminar a identidade dessa instituição.

A concepção de coleção que parece mais identificada ao MABE é a definição de Pomian (1987) como conjunto de objetos que se encontra fora do circuito econômico, cujo valor simbólico interessa mais que o valor de troca, pela sua qualidade de portadora de significado. Embora a relevância da coleção de museu defina-se pela sua documentação e pelo resultado do trabalho sobre ela, conforme Scheiner (2015, p. 35): “Esta evolução levou a uma acepção mais ampla da coleção, como uma reunião de objetos que conservam sua individualidade e reunidos de maneira intencional, segundo uma lógica específica”. Sendo assim, é fundamental compreender os significados atribuídos aos objetos musealizados em seu contexto de musealização.

São as lógicas específicas utilizadas nos processos curatoriais das exposições organizadas com o acervo do MABE, bem como nos seus projetos museográficosⁱⁱ, e na aquisição de obras, que interessa analisar, perscrutando

suas intenções. Desta forma, neste artigo trato sobre a origem do Museu de Arte de Belém e de seu acervo, bem como sobre os rumos iniciais da construção de sua identidade museológica, considerando os aspectos históricos da formação do acervo, bem como sua caracterização museológica (tipologia).

Prenúncio: Um sonho de Pinacoteca e uma obra emblemática

Na virada do século XIX para o século XX, Belém, em pleno auge da exploração da borracha, que coincide com a *Belle Époque*ⁱⁱⁱ europeia, foi palco de transformações ensejadas nos processos de modernização, instaurados pelo Intendente Antonio Lemos (1897-1911), com a instalação de energia elétrica, alargamento de ruas e calçadas, embelezamento dos logradouros com monumentos e jardinagem vistosos, construção e decoração luxuosa de prédios públicos. Em especial investimento civilizatório, Lemos incentivou a produção artística, praticando o mecenato. Foi uma época marcada por profundas transformações culturais, traduzidas em novos modos de pensar e viver o cotidiano na capital paraense, aos moldes parisienses.

A Paris transformada pelo urbanista Georges-Eugène Haussmann entre os anos 1852 e 1870, surgiu de um programa de obras públicas visando a modernização da capital francesa. Com propósitos de melhorias na circulação e higienização da cidade, apresentava calçadas largas, galerias, bulevares, jardins, parques e elegantes estabelecimentos comerciais. Observa-se assim, às semelhanças projetadas por Lemos. Paris era o exemplo, um espelho no qual se refletia Belém.

Mas essa modernização estava literalmente ligada à arte. “Ninguém poderia negar que Paris foi a capital da modernidade. Capital simultânea de todos os tempos, de todos os lugares, comunicante no universal. Modernidade dupla, cultural, política, e dupla temporalidade”. (MENSCHONNIC, 2017, p. 32) Para o autor a modernidade é um mercado, no caso, o mercado da arte, fora do qual não há modernidade nem arte.

A Paris da Belle Époque tem as artes como indício de processo civilizatório, e na Belém de Lemos não podia ser diferente. Refinado e afeito aos salões de arte o intendente valeu-se da prática do mecenato, encomendando obras de artistas renomados para decorar o Salão do Conselho Municipal já intencionando a criação de uma galeria de arte. Lemos (1908, p. 103) registrou suas intenções em relatório, informando que essa galeria teria início com a tela “Últimos Dias de Carlos Gomes”, de Domenico De Angelis e Giovanni Caparanesi, mas já havia adquirido também obras de Antônio Parreiras, Theodoro Braga e Carlos Azevedo, que já se encontravam decorando o salão do Conselho Municipal.

A prática de mecenato como forma de investimento nos processos civilizatórios e modernizadores tornou-se “[...] um intenso e importante elemento para a economia política da imagem dos governantes. Por isso mesmo, Lemos e Montenegro eram vistos, segundo seus admiradores, como sujeitos sociais de um processo cultural que projetava Belém e o Pará para o Brasil e para a Europa”. (COELHO, 2014, p. 38)

O Palácio Antonio Lemos, sede do MABE, projetado por José Coelho da Gama Abreu, cuja construção foi concluída em 1885, ao longo de sua existência abrigou os três poderes, vindo a receber o nome do Intendente somente em 1950. Durante o seu governo, Lemos tratou o paço municipal de modo ímpar adquirindo mobiliário, objetos de interiores e obras de arte para ornamentá-lo. O óleo sobre tela (Figura 1) intitulado “Últimos dias de Carlos Gomes”, pintado pelos italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, foi a primeira encomenda de Lemos com a intenção de constituir um acervo para uma futura pinacoteca municipal e consta no catálogo do acervo do MABE como a número um.



Figura 1: Últimos dias de Carlos Gomes. Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi - Dimensões: 224cm x 484cm Técnica: Óleo/tela. Ano: 1899. Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE) – Imagem cedida pelo MABE / FUMBEL / PMB.

Classificada como pintura do gênero histórico, pela sua elaboração narrativa, e devido ao forte caráter oficializador e ornamental, representa o músico em seu leito de morte em um aposento suntuoso, cercado de autoridades, validando a importância do retratado.

Vindo de uma longa temporada de sucesso na Itália, o compositor Carlos Gomes desembarcou em Belém do Pará no mês de maio de 1896, para presidir o futuro Conservatório de Música do Estado, a convite do então Governador Lauro Sodré. No ano anterior fora diagnosticado de câncer em Portugal, e Belém torna-se cenário de sua agonia e morte.

A pintura "Últimos dias de Carlos Gomes" ficou em exposição no Salão de Honra da Intendência, no Palácio Antonio Lemos, no período de 17 de setembro de 1899 até 12 de agosto de 1988, sendo transferida para o Museu da Cidade de Belém (MUBEL) sediada provisoriamente, ficando em sua reserva técnica até

junho de 1993, quando foi restaurada, retornando ao Palácio Antonio Lemos. (OLIVEIRA, 2007)

O breve histórico dessa obra é observado aqui como índice da gênese do acervo do MABE, não somente por causa do registro no relatório de Lemos, mas, principalmente pelos significados que dela emanam desde a encomenda feita pelo Intendente até as formas como foi exposta na composição das narrativas expográficas ao longo do tempo.

Na composição do Salão Verde (Figura 2), na parede ao fundo, em lugar destacado, encontra-se a obra sobre a morte de Carlos Gomes. Mário Barata, professor, museólogo e crítico de arte, que foi consultor nos processos de implantação do MABE no início da década de 1990, afirma que: “[...] optou, com justiça, pela conservação, no andar superior do Palácio, de grandes salões, recuperando o gosto espacial e sobretudo decorativo da virada do século, mormente na chamada Era Lemos (1897-1911)”. (BARATA, 1996, s/p) Ele ressalta também que “O acervo eclético de móveis e adornos já se tornou uma característica que fornece válida identidade ao Museu”. (BARATA, 1996, s/p)

O museólogo refere-se à quarta reforma do Palácio Antonio Lemos, ocorrida no período de 1989 a 1993, restaurado em suas linhas originais, a partir do projeto de 1860, voltando a ser sede do poder municipal, e abrigando o museu que incorporou todo o seu patrimônio de bens móveis, constituído de mobiliário, luminárias, pinturas, esculturas e demais objetos de interiores. A ambientação das salas almejava reaver para o palácio e conseqüentemente para o museu a aura de modernização da cidade de Belém do final do século XIX e início do século XX.



Figura 2: Salão Verde – Museu de Arte de Belém. Fonte: Fumbel (1996).

A figura 2 retrata o Salão Verde em 1996, cuja expografia suntuosa reflete-se no piso em acapu e pau amarelo que ostenta o tapete persa Bathiar de significativas dimensões: 609cm x 430cm. Sobre as mesas e aparadores, estatuária em bronze e mármore, vasos, ânforas em porcelana, do teto em estuque ricamente trabalhado pendem luxuosos lustres, e nas paredes as pinturas de artistas nacionais e estrangeiros, e o espelho veneziano de cristal. Quatro conjuntos de mobiliário expostos no Salão Verde representam os ambientes interiores das residências da elite da época. O conjunto próximo à tela “Últimos Dias de Carlos Gomes” foi construído em Jacarandá da Bahia, possui estilo Império com influência francesa, compõe-se de um canapé, seis cadeiras com espaldares em formato de liras, cujas cordas são em bronze, e duas mesas de apoio em estilo Inglês, de prateleiras circulares com colunas sustentadas por três pés sinuosos.

Tomando como referência essa imagem do Salão Verde, a fala de Mário Barata parece, a princípio, nortear a identidade do MABE como um museu

representativo do período áureo da borracha em Belém, visando à conservação de uma identidade aos moldes do projeto de modernidade. Entretanto, adiante no mesmo texto Mário Barata aponta outras possibilidades ao referir-se às salas térreas do museu, ele adianta que essas salas (atualmente são as de exposições de curta e média duração denominadas Theodoro Braga e Antonieta Santos Feio) devem ser destinadas, uma a exposições “temporárias” e a outra a exposições “periódicas do acervo do Museu, como sentido didático”. (BARATA, 1996, s/p) Além de indicar possibilidades de ampliação do acervo pela via das exposições de curta duração, o consultor aponta para o sentido didático dessas exposições, tangenciando a concepção de uma museologia moderna, calcada nas dimensões sociais e educativas.

Rosângela Britto (1996, s/p), primeira diretora do MABE (1994-1996), aponta um caminho que esse museu trilharia a partir daí, amparado na definição de museu moderno quanto às funções de: “[...] aquisição sistemática e técnica dos objetos para a formação de coleções; proteção, conservação e restauro do acervo; utilização social do acervo, trabalhando-o segundo uma preocupação ao mesmo tempo cultural, educativa sociológica”.

Em 1996, ano de publicação do inventário (FUMBEL, 1996), o MABE projetou e realizou a exposição Pará Hoje que circulou também em Fortaleza e Brasília, ampliando o acervo com obras dos artistas paraenses: Acácio Sobral, Dina Oliveira, Emanuel Nassar, Geraldo Teixeira, Jorge Eiró e PP Conduru; e filiou-se ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), comprometendo-se a manter em nível internacional a conservação de suas coleções e as atividades educativas. Desta forma, o museu assumia seu compromisso com a arte produzida no Pará e seus artistas, afirmando a intenção de prosseguir como museu de arte.

Conclusões provisórias

A gênese do acervo do MABE está incondicionalmente ligada à Era Lemos, à concepção de modernidade e aos processos civilizatórios calcados nos cânones europeus da Belle Époque. As pinturas encomendadas por Lemos aos artistas

nacionais e internacionais visavam à historicização dos efeitos visuais do seu projeto civilizatório para a capital paraense, e essa intenção consumou-se.

Ao serem musealizadas, ou seja, ao tornarem-se objetos de museu ou semióforos, e expostas nos salões nobres do MABE em 1994, em composições narrativas com outros objetos que embora não sejam obras de arte também representam esse momento faustoso, essas pinturas tornaram-se signos da civilizada e moderna polis belenense da Era Lemos.

Considerando esses aspectos, infere-se que as composições narrativas configuradas nos projetos expográficos dos salões nobres em 1994, parecem conduzir a identificação do MABE como um museu de história da Belle Époque paraense, conforme observado no Salão Verde (figura 1), tornando ambígua a sua compreensão como museu de arte. Porém, é a aquisição de obras de arte de artistas paraenses, no projeto "Pará Hoje", em 1996, que vai fazer o contraponto e, de certo modo, oferecer orientação à política de aquisição doravante e promover a autoafirmação do MABE como museu de arte.

Entretanto, há de se considerar que esta pesquisa está apenas iniciando e outros documentos ainda serão analisados. As inferências aqui construídas basearam-se principalmente no inventário publicado em 1996, sendo necessário também analisar outras pinturas, como as de Antonio Parreiras e Theodoro Braga, também encomendadas por Antonio Lemos, bem como, as obras dos artistas contemporâneos paraenses, adquiridas pelo MABE em 1996, para uma maior completude da compreensão da identidade e tipologia forjadas quando de sua fundação.

Notas

ⁱ Acervo é o conjunto de objetos musealizados.” Um ‘objeto de museu’ é uma coisa musealizada, sendo ‘coisa’ definida como qualquer tipo de realidade em geral. A expressão ‘objeto de museu’ quase poderia passar por pleonasma, na medida em que o museu é não apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos”. (DESVALLEÉS et all, 2013, p.69)

ⁱⁱ Entende-se museografia como “[...] conjunto de técnicas de organização do espaço expositivo, assim como se distingue da arquitetura de interiores. Há traços da cenografia e da arquitetura na museografia, o que aproxima o museu de outros métodos de visualização, mas outros elementos também devem ser considerados no caso dos museus, tais como o conhecimento sobre o público, a sua apreensão intelectual e a preservação do patrimônio”. (DESVALLEÉS et all, 2013, p.60)

ⁱⁱⁱ A expressão francesa *Belle Époque* significa bela época. Representa um período de cultura cosmopolita e designa o clima intelectual e artístico na história europeia iniciada no final do século XIX, em 1871, perdurando até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Foi uma época marcada por profundas transformações culturais, traduzidas em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Em Belém, capital paraense, a *Belle Époque* coincide com o período áureo da extração da borracha e com os governos do Intendente Antonio Lemos (1897-1911) e do Governador Augusto Montenegro (1901-1909).

Referências Bibliográficas

- ARRAES, Rosa. Inventário. In: FUMBEL. Museu de Arte de Belém: memória & inventário. Belém: FUMBEL, 1996.
- AUTORA. Da origem à espiritualidade no acervo - a dinâmica de um museu em constante formação. In: Museu de Arte de Belém; Ministério da Cultura. (Org.). Tempo Passado, Tempo Presente - Acervo do Museu de Arte de Belém. Belém: 1997, v. 1, p. 5-9.
- BARATA, Mário. Considerações gerais a respeito de uma dupla orientação para o desenvolvimento do Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL). In: FUMBEL. Museu de Arte de Belém: memória & inventário. Belém: FUMBEL, 1996.
- BRITTO, Rosângela. Museu de Arte de Belém. In: FUMBEL. Museu de Arte de Belém: memória & inventário. Belém: FUMBEL, 1996.
- COELHO, Geraldo Mártires. Lemos, Montenegro e o Mecenato: A economia política da imagem. In: ARRAES, Rosa Maria Lourenço. (Org.). Antonio José de Lemos: a ressignificação do mito. Belém: PMB; FUMBEL; MABE, 2014, p. 35-41.

FUMBEL. Museu de Arte de Belém: memória & inventário. Belém: FUMBEL, 1996.

LEMOS, Antonio José de. O município de Belém – 1907. (Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém). Arquivo da Intendência Municipal, 1908. V. 6.

MESCHONNIC, Henri. Modernidade, Modernidade. São Paulo: Edusp, 2017.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. "Últimos dias de Carlos Gomes": do mito "gomesiano" ao "nascimento" de um acervo. In: Revista CPC. São Paulo, n. 4, p. 87-113, mai/out 2007. Disponível em:

<www.periodicos.usp.br/CPC/article/view/19608/17182> Acesso em: 07 jul 2019.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. v. 1 (Memória-História), 1994, p. 51-86).

SCHEINER, Tereza. Cultura material e museologia: Considerações. In: Museologia e Patrimônio. São Paulo: MAST, 2015.

MEDIAÇÃO CULTURAL SOBRE DUAS PERSPECTIVAS DE UM MESMO TERRITÓRIO – MUSEU DA UFPA - UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

CULTURAL MEDIATION ABOUT TWO PERSPECTIVES OF A SAME TERRITORY – UFPA MUSEUM – A EXPERIENCE REPORT

**Rosangela de Marques Britto
Letícia Carvalho Viana de Sousa
ICA/UFPA**

RESUMO:

O presente artigo tem como objeto de pesquisa e discussão um relato de experiência de ações de arte educação no território do Museu da UFPA. As vivências e os desdobramentos em que as experiências ocorreram estão vinculadas às atividades educativas de mediação cultural no Museu da UFPA, pelo 10º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, e a pintura de um Mural ao lado da entrada do MUFPA, na rua Generalíssimo Deodoro, em parceria com a Faculdade de Artes Visuais da UFPA, executada por quatro alunos da Instituição. Esta pesquisa busca validar perspectivas distintas de um mesmo território, enquanto parte do programa de pesquisa: Noções Nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado, no espaço Urbano de Belém do Pará.

PALAVRAS-CHAVE:

Mediação cultural; Relato de experiência; Arte educação em museus; Museu da UFPA; Arte urbana

ABSTRACT:

This article aims to discussion and research a experience report about art education actions on UFPA Museum territory. The developments and encounters where was this experiences occurred are linked to a cultural mediation educational activities at the UFPA Museum, by 10º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, and the mural paint next to MUFPA entry, at Generalíssimo Deodoro street, in partnership with UFPA Visual Arts College, held by 4 students from the Institution. This research searches to validate distinct perspctives about the same territory, as part of the research program: Native Notions of Cultural and Enviromental Musealized Heritage, at the urban space of Belém do Pará.

KEYWORDS:

Cultural mediation; Experience report; Art educations at museums; UFPA Museum; Urban Art

A educação em museu, ou mediação cultural, tem como objetivo primordial abrir o museu a diversos grupos de pessoas e construir uma ponte entre o público e o exposto, a partir de uma série de estratégias de aproximação do Outro com o ambiente musealizado ou com o objeto artístico em questão. De acordo com Mirian Martins (2012), a importância da mediação cultural consiste em fundamentar práticas e conhecimentos baseados na troca em meio a um diálogo provocativo onde se acredita no outro e amplia perspectivas tanto do mediador, quanto de quem entra em contato com a mediação.

Ao traçar uma perspectiva acerca dos Museus de Arte e Educação, João Pedro Fróis (2008) afirma que Albert Barnes (1872-1951) e Thomas Munro (1901-1973), teorizadores da psicologia da educação e importantes figuras para a afirmação do serviço educativo em museus, acreditavam na arte como um veículo passível de civilizar e humanizar por meio do acesso ao intelecto, a moral e as capacidades estéticas dos cidadãos. Neste aspecto, para que o propósito da compreensão da apreciação artística seja assimilada, é necessário a fusão entre a emoção e a inteligência, de modo que haja o almejado "enriquecimento cultural" dos indivíduos e a compreensão das entidades promotoras desses encontros como instituições educativas e não somente como galerias de arte.

A mediação, portanto, é responsável pela ponte entre o público e o contexto narrativo que integra uma exposição. Fróis (2008), aponta que o papel da instituição educacional responsável pelo processo educativo é conduzir o visitante a ser integrado à conjuntura da exposição, para que assim possa experimentar as inúmeras possibilidades e verdades dentro da narrativa exposta.

O “museu utópico” de Eco centra-se na compreensão, não apenas da própria “obra-prima” inserida nos contextos narrativos em que se insere, mas na proposta de um olhar integrador da obra de arte que o visitante, através do seu exercício, pode captar. O que mais importa nesta experiência é que o itinerário conduza os visitantes a uma “verdade” ou “verdades” (FRÓIS, 2008. p.65)

Tornar a arte pública e fluida, a partir de estratégias educacionais de acesso a exposições em museus, como a mediação cultural, é uma ferramenta poderosa de como a arte pode circular e conviver como parte de um sistema cultural amplo (2008), tendo em vista as estratégias pedagógicas pensadas para o público.

Museus por dentro, por dentro dos museus

Nessa perspectiva, Ana Mae Barbosa (2009) afirma que, a arte tem uma enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, e por conta disso a arte educação tem o papel necessário de ser a mediação entre a arte e o público. João Pedro Fróis afirma que:

“A educação em museu tem como objetivo primordial abrir o museu a diversos públicos, por exemplo, aos mais jovens, na crença de que este tipo de educação deve começar cedo, levá-los a descobrir diferentes universos de modo ativo. Pretende formar a sensibilidade estética e artística da criança, as atitudes afetivas, o sentimento positivo em relação aos objetos, favorecer o desenvolvimento de um pensamento crítico em relação ao passado e ao presente, ser ativo na procura de inputs sensoriais e informativos e respeitar a condição dos objetos em fruição.” (FRÓIS, 2008. p.68)

Frente ao cenário exposto, este artigo tem como objetivo relatar a dupla experiência, contextualizada no Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA), na posição de mediadora cultural e artista, nos eventos que compreendem a ação educativa do 10º Prêmio Diário Contemporâneo de

Fotografia e a execução do mural artístico “Museus por dentro, por dentro dos museus”, ambos acontecimentos do segundo semestre de 2019. Neste contexto observa-se a relação do Outro com esse Patrimônio musealizado da cidade de Belém.

O 10º Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia foi uma edição comemorativa dos 10 anos da premiação, que ocorreu no período de 7 de agosto à 29 de setembro e foi apresentada em dois espaços, o Museu do Estado do Pará (MEP), que abrigou os três premiados do ano de 2019 e os 18 selecionados, além de 13 artistas convidados para compor a curadoria da primeira parte da mostra desse salão, que tinha por título “Interseções 2010/2019”. E o MUFPA, museu onde o Prêmio iniciou sua trajetória, recebeu 9 artistas, que possuem narrativas construídas em território paraense, convidados de edições anteriores para compor a segunda parte da mostra “Interseções 2010/2019” no intuito de ter outra leitura acerca dessas visualidades que atravessaram os dez anos de Diário Contemporâneo.

O educativo da 10ª edição do Prêmio Diário foi idealizado na perspectiva em que a troca seria a principal estratégia e o ponto de partida para inserir o Outro no contexto apresentado pela curadoria. O projeto curatorial desta edição foi pensado para elaborar uma interseção do que é o Diário Contemporâneo após dez anos da sua primeira edição, que tinha como temática “Brasil, Brasis” com a curadoria voltada à narrativas sobre o Brasil e as várias realidades sociais, culturais e políticas que estavam em vigor no contexto desta primeira edição que, após dez anos se torna ainda mais necessário a mostra sobre os diversos Brasis dialogados outrora, questionados e problematizados na edição do ano

de 2019, que celebra os dez anos de Prêmio e questiona o cenário político caótico que assombra o Brasil atual.

Este relato é baseado na experiência de mediação na segunda parte da mostra “Interseções 2010/2019”, localizada no Museu da UFPA. O tempo total mediado no espaço expositivo compreende 210 horas, neste tempo, foram recebidas 31 escolas, dessas escolas, 47 turmas de ensino fundamental e médio, além de 5 turmas de graduação, com exceção das turmas universitárias, todas eram oriundas de escolas do ensino público. Em relação a visita em museus, somente as turmas de ensino médio, da maioria das escolas que participaram da mediação, já haviam visitado o museu da UFPA, e na maioria das vezes a visita ocorreu por intermédio da escola, o restante, incluindo as turmas de ensino superior, não conhecia o museu.

O número mais expressivo de visitas ao Museu da UFPA diz respeito às escolas que participaram do educativo do Prêmio Diário, levando em conta que a média de alunos por turma variava de 20 a 50 estudantes. O “público flutuante”, até o dia 25 de setembro, pela parte da manhã, era contabilizado no número de 696 visitantes, dado do caderno de assinaturas do Museu da UFPA, contudo, parte significativa dessas assinaturas eram deixadas pelos estudantes que vinham junto as escolas, logo, o número de visitantes do nomeado “público flutuante” é incerto e menor que o dado indicado pelo caderno de visitas.

Um dado interessante, e também a maior das inquietações que levou ao relato dessas experiências, é acerca do público flutuante no Museu da UFPA que é residente de Belém, e em sua maioria não conheciam o MUFPA, ou não sabiam que aquele edifício público era um patrimônio

que abrigava um espaço destinado a arte é aberto ao público, com entrada gratuita. Levando em conta que o Palacete abriga o museu desde 1983, fica em um bairro de grande circulação, em uma das avenidas mais movimentadas de Belém, a inquietação não se volta ao público, mas na falha da instituição como promotora desses encontros e como uma instituição educativa, a qual espera-se um caráter inclusivo.

A segunda experiência diz respeito a execução de um Mural que leva o título da Primavera de museus de 2019: "Museus por dentro, por dentro dos museus", e foi uma iniciativa do Museu da UFPA e da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, com Realização da Associação Amigos do Museu da UFPA. Inicialmente pensado para ser executado durante a semana da primavera de museus, o mural foi pintado no período de 22 de outubro a 29 de novembro. A proposta surgiu para ser uma representação simbólica da parte técnica do MUFPA, sobretudo do acervo do museu e dos profissionais responsáveis pelo acervo, sendo estes a Restauradora e o Museólogo.

Os artistas Bruno Ferreira, July Anne, Letícia Carvalho e Thays Chaves, são os discentes do Curso de Artes Visuais da UFPA responsáveis pela construção do mural, pela pesquisa de campo no acervo do museu junto aos profissionais, e por elaborar o projeto do Mural e executar a pintura. O projeto foi pensado como uma "janela" em perspectiva para a parte oculta do museu, na compreensão do que é um museu por dentro e das diferentes referências, linguagens, estilos e coleções que um acervo como o do Museu da UFPA compreende.



Figura 1: Mural Artístico "Museus por dentro, por dentro dos museus" junto aos artistas: à direita July Anne, Thays Chaves (N.A.Z.A.S), Bruno Ferreira e Letícia Carvalho. Fotografia: John Fletcher. 2019.

A representação da pluralidade da reserva técnica foi uma das prioridades do projeto, pois o museu abrange um acervo muito grande e diverso, que compreende a esculturas, objetos, máscaras de papel, fotografias documentais e fotografias de artistas contemporâneos paraenses, pinturas de períodos e caráter diversos, coleções de gravuristas, uma grande coleção de charges e cartuns dos anos 80 e 90, além de abrigar coleções de arte como a Coleção Amazônica que guarda parte do seu acervo na reserva técnica do MUFPA. Porém a principal proposta era simbolizar o museu que necessita enxergar o entorno e por ele ser enxergado, que se encaixa na metáfora do olho como ponto de fuga da perspectiva e nos inclui no protagonismo de observar e estar por dentro dos museus ao mesmo tempo que, ao expandir o museu para a rua a instituição se abre ao debater esse ambiente para além dos muros da reserva e do Palacete Montenegro.

Durante o período de execução não foi possível numerar a média de

transeuntes que passavam em frente ao mural, pela Avenida Generalíssimo Deodoro, pois o fluxo era intenso e as interações eram espontâneas e todas iniciadas pelos passantes. O mural gerava emoções diversas, as vezes indignação pelas charges políticas ou pela confusão que havia na compreensão das linguagens da arte feita na rua. Independente da motivação, o interesse dos pedestres e dos trabalhadores dos entornos do museu em estar inserido no contexto artístico era evidente pela constante interação e a tentativa de compreender seu espaço relacionado a essa figura de Museu na rua se relacionando com a cidade.

Rosangela Britto (2014), discute acerca dos debates a respeito das fronteiras do Museu da UFPA, após relatar sobre o fato dos indivíduos que trabalhavam na frente do Palacete, que em sua maioria, não conheciam o Museu, ou apesar do contato espacial e visual com o MUFPA não apresentarem conhecimento a respeito da sua funcionalidade museológica e artística.

O próprio espaço edificado e o MUFPA, em si é um monumento que representa um determinado padrão cultural das elites, ele enquanto objeto arquitetônico é um dispositivo das relações sociais, além de também ser espaço de diferentes usos ao longo do tempo, de fruição e de construção. Ele, em si, enquanto objeto arquitetônico é uma barreira pelo espaço arquitetônico da elite que ele protagoniza naquela paisagem urbana da "esquina", afastando os possíveis visitantes em potencial, que ainda, não tiveram uma iniciação ao mundo museológico. (BRITTO, 2014. p.212).

A partir dessa construção de pensamento, há a cultura que envolve esse território simbólico que é o Museu da UFPA, tendo em vista a falha

espacial que impõe uma barreira social elitista, e que é responsável também pela ausência do sentimento de pertencimento do cidadão de Belém com o Patrimônio público, e a lacuna, de responsabilidade institucional, em promover a ponte entre a realidade museal e a do seu público em potencial, ou seja, não frequentadores, e essa relação interior-exterior, explicita a deficiência de como a arte não circula e convive como parte de um sistema cultural amplo de Belém, e sim num plano limitado às instituições culturais de caráter elitista e conservador.

Território e Camadas de contato

Rosângela (2014) durante sua pesquisa Antropológica baseada no território do MUFPA descreve o um fato histórico da gestão de 1986 - 1989, por Jade Beltrão, que junto as personas de Néder Charone, Afonso Medeiros e Edson Farias iniciaram um projeto semelhante a ação Mural de "Museus por dentro, por dentro dos museus", onde alunos do curso de Artes da UFPA realizavam murais nos muros que cercam o Palacete a pedido da então gestora do espaço, porém, como descrito na fala da gestora, a ação foi motivada pela preocupação em ocupar os muros para não dar espaço ao pixo.

A prática da pixação em Belém teve início nos anos 80, abalando esteticamente a imagem da cidade com uma carga simbólica que transformou os espaços urbanos em um caderno de esboços, como descrito por Luizan Pinheiro (2014). A partir desse ponto a pixação tomou seu espaço na visualidade da cidade, fato que causou incomodo e desconforto às instituições artísticas em um primeiro momento, pois a pixação se encontra numa zona difusa entre o sistema de arte e seu

exterior. A cidade, afirma Luizan, e é essa zona morta que produz sua dimensão estética e artística, seu outro com a cidade.

A pixação é um fenômeno fruto da globalização, neste aspecto, a cidade de Belém mudou esteticamente e simbolicamente, essa expressão artística que resultou desse processo foi independente da figura do museu pois a troca era na rua, imediata, invasiva e sem a necessidade de mediadores nesse primeiro momento. Luizan (2014) aponta ainda que o diálogo da pixação com o sistema de artes se dá por meio de cortes e rupturas, ele acontece nas fendas do sistema, e durante a execução do Mural "Museus por dentro, por dentro dos museus", essas questões foram atravessamentos máximos para a compreensão da necessidade de abrir diálogos para a rua, de inserir a cidade no diálogo de um museu que em sua história não se mostrava aberto em suas motivações, além das barreiras simbólicas por estar situado num ambiente elitista.

O último acontecimento, que fechou a experiência do mural tanto nessa perspectiva histórica e simbólica, quanto como a obra finalizada, foi o fato dele ter sido pixado poucos dias depois da sua finalização no dia 29 de setembro. A ação foi realizada pelo artista pixador Francinei Farias, que faz parte da vanguarda do pixo na cidade de Belém e sua referência é a presença de um tubarão como personagem, o qual pode ser visto na imagem a seguir.



Figura 2: Intervenção no Mural Artístico feita pelo artista pixador Francinei Mota Farias, 2019.

Essa intervenção expôs dados à pesquisa de extrema importância. Primeiro dado analisado é a respeito da composição do pixo ao mural executado, que apresenta compreensão da proposta da pintura e o intuito de somar ao projeto, dialogando com os elementos da imagem através da inserção do personagem na narrativa apresentada na proposta do mural, explicitado na composição de cores e na interação do personagem com a pintura da sacra família e os lambes políticos.

Outro dado importante é a intervenção artística ampliando o debate para além do circuito acadêmico das artes que já discute as problemáticas do museu da UFPA. Tendo em vista que a pichação se incorpora como uma última camada, que é o público que o museu procura manter distância e longe do diálogo, por se tratar de um espaço que fechado ao conservadorismo. A intervenção vem para contestar e reivindicar um espaço que é do povo, que é patrimônio da cidade de Belém, ela não somente chama atenção para a construção social

excludente do museu, como também cumpre seu papel como Arte Pública em quebrar a fetichização do espaço como entidade física que existe anterior a sociedade, como afirma Mariza Veloso (2012).

Pensar criticamente as vivências em um patrimônio que foi musealizado é pensar diretamente no modo de construção desse espaço público e na configuração do espaço urbano onde ele está situado. Por espaço público entende-se este enquanto um espaço social que abriga diversidade, os conflitos e o diálogos. Por fim, pode-se constatar, em todo relato de experiência a tentativa do público em dialogar com este espaço, seja na investida dos transeuntes, às visitas das escolas e até mesmo no pixo. Lê-se também nessas investidas que a tentativa da manutenção do diálogo ainda encontra muitas barreiras a figura da instituição, que em tese, deveria ser o espaço de acolhimento e educação.

Nossos dados mostraram que o museu apresenta grandes dificuldades de atrair o seu entorno, por conta do caráter institucional conservador, além das barreiras arquitetônicas elitistas. As dificuldades foram apresentadas por meio dos dados fornecidos pela instituição e pela pesquisa de campo realizada no território que abriga o museu da UFPA, a partir da pesquisa e do contato direto com o público flutuante e com os transeuntes, concluímos a dificuldade do belenense em sentir-se pertencente do patrimônio que configura o museu da UFPA, apesar das investidas e tentativas de aproximação, as barreiras colocadas pela instituição afastam o público em potencial do patrimônio da cidade. Entende-se que, a partir de tudo que foi exposto, a comunidade acadêmica e artística precisa ocupar estes espaços na intenção de formular novas estratégias que tornem o museu um atrativo para seu

entorno, pensar o museu sensível as questões sociais da cidade, por se tratar de um patrimônio, e um espaço social que deve abrigar a diversidade, portanto pensar um espaço acessível também aos artistas locais que são marginalizados pelo discurso elitista e esteticamente hierarquizante.

Referências:

BRITTO, R. M. de. Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na "esquina" da "Jose Malcher" com a "Generalíssimo": itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA). 2014. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

MARTINS, Mirian Celeste; PICOSQUE, Gisa. Mediação cultural para professores andarilhos na cultura. 2ª Edição. São Paulo: Intermeios, 2012.

COSTA, Luizan Pinheiro da. Pixação: Arte Contemporânea. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2008.

FRÓIS, João Pedro. Os Museus de Arte e a Educação: Discursos e Práticas Contemporâneas. 2008. Instituto dos Museus e da Conservação - Museologia.pt. - Lisboa, 2007. - N° 2 (2008), p. 62-75

Sociologia das Artes Visuais no Brasil / organização e introdução Maria Lucia Bueno Ramos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p. 305 – 338

CONTEMPORÂNEO, Diário. Diário Contemporâneo abre exposição comemorativa hoje. Belém, 06 ago. 2019. Disponível em:

<<http://www.diariocontemporaneo.com.br/2019/08/06/diario-contemporaneo-abre-exposicao-hoje/>>. Acesso em: 21 abril. 2020

CONTEMPORÂNEO, Diário. Exposição do Diário Contemporâneo abre hoje no MUFPA. Belém, 06 ago. 2019. Disponível em:

<<http://www.diariocontemporaneo.com.br/2019/08/07/diario-contemporaneo-mufpa-exposicao/>>. Acesso em: 21 abril. 2020

BREVE BIOGRAFIA DE UMA BAÍA

BRIEF BIOGRAPHY OF A BAÍA

Marcela Guedes Cabral
PPGArtes/UFGA

RESUMO

Este trabalho buscou apresentar a biografia cultural de um objeto artístico pertencente a uma coleção de arte particular. A fim de compreender relações sociais e culturais entre pessoas e coisas, foi escolhida uma obra em óleo sobre tela da Série Baía, do artista visual paraense Armando Sobral, que atualmente compõe a Coleção de Arte de Jorge Alex Athias. A metodologia teve por base o texto de Igor Kopytoff intitulado "Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo". Notou-se que obras de arte possuem um diferencial em relação a outros objetos e que o registro da biografia de objetos artísticos embrinca-se a diversas formas de valoração deste objeto inserido no sistema da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Biografia Cultural; Cultura Material; Série Baía; Armando Sobral; Coleção de Arte Jorge Alex Athias.

ABSTRACT

This work sought to present the cultural biography of an artistic object belonging to a particular art collection. In order to understand social and cultural relations between people and things, a work from the Baía Series, by the visual artist from Pará, Armando Sobral, was chosen, which currently composes the Art Collection of Jorge Alex Athias. The methodology was based on the text by Igor Kopytoff entitled "Cultural Biography of Things: commercialization as a process". It was noted that works of art have a differential in relation to other objects and that the record of the biography of artistic objects embraces different forms of valuation of this object inserted in the art system.

KEYWORDS: Cultural Biography; Material Culture; Bahia Series; Armando Sobral; Jorge Alex Athias Art Collection.

Introdução

De modo geral, um objeto de arte possui um ciclo de vida um tanto diferenciado da grande maioria dos objetos antes da sua seleção e ingresso em uma coleção. Os objetos do cotidiano constróem parte significativas das suas biografias dentro de um ciclo caracterizado por seu uso e manutenção, relações de trocas mercantil ou simbólica por seus proprietários, mudanças de uso, podendo chegar ao extravio, esquecimento e descarte, até ser coletado, selecionado e ingressar em uma coleção de objetos arqueológicos ou antigos, raros ou mesmo curiosos. Não digo entretanto, que tais infortúnios não possam ocorrer com o objeto artístico após sua entrada em uma coleção, o que vale pontuar aqui é que a vida de um objeto produzido com função artística tem seu status de singularidade, como sugere Appadurai “[...] uma classe de objetos singulares culturalmente estimados” (APPADURAI, 2008, p. 32). Nesse processo o objeto é revestido de um significado simbólico e as formas de uso e/ou acesso variam conforme a cultura e o contexto ao qual pertence ou está inserido.

Assim, o presente trabalho objetiva apresentar uma breve biografia de um objeto artístico que hoje integra uma coleção de arte particular e, com isto aprofundar nossa compreensão sobre as relações entre pessoas e coisas. A saber, o objeto foco deste trabalho é um trabalho artístico, executado em óleo sobre tela, intitulado Baía, produzida no ano de 2018, pelo destacado artista visual paraense Armando Sobral, e que atualmente faz parte da Coleção de Arte de Jorge Alex Athias, localizada na cidade de Belém-PA.

Este trabalho, ao refazer o caminho da obra desde a sua concepção, busca sinalizar os variados significados e valores que a obra vem agregando, desde o contexto inicial que permitiu a sua concepção, conforme pontuado pelo artista, quando rememora as fotografias, as primeiras séries em desenho a carvão, passando para o suporte da tela em variadas dimensões, até especificamente a obra selecionada pelo colecionador, sua participação em exposição e, finalmente a ocupar um lugar de destaque na sala de reunião do escritório do colecionador.

Sobre coleções e biografia de objetos artísticos

De acordo com Desvallées e Mairesse (2013),

Uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos materiais ou imateriais [...] que um indivíduo ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público, mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 32).

Salientam ainda os autores que, para se de fato constituir uma coleção é necessário que tais objetos estejam organizados de modo a formar um conjunto coerente e significativo (ibid. p.33). Deste modo, para além de um mero agrupamento de objetos, uma coleção pode ser percebida como fonte de informação que tem como critério a coerência ao estabelecer as relações e discursos nesta reunião de objetos, e que deve ser de relevância para um ou vários grupos.

Os objetos de arte, por sua vez, tanto são compreendidos por suas qualidades estéticas e físicas, como objeto de memória ou testemunho, como por ser, em dado contexto, um distintivo social. Assim, notamos

que um objeto de arte que encontra-se inserido em uma coleção tem agregado a si uma série de valores socialmente construídos e compartilhados, e que ao longo da sua existência pode vir a agregar ou perder tais valores.

A vida de um objeto produzido com função artísticaⁱ encontra-se em “uma classe de objetos singulares culturalmente estimados.” (APPADURAI, 2008, p. 32). Nesse sentido notamos que o objeto é revestido por outros significados e suas formas de uso e/ou acesso variam conforme a cultura e o contexto ao qual pertence ou está inserido. A isso considerando, Kopytoff aponta a relevância do estudo da biografia das coisas. Para ele “Examinar a biografia das coisas pode dar grande realce a facetas que de outra forma seriam ignoradas” (KOPYTOFF, 2008, p. 93).

O professor de Design, Abraham Moles salienta o desvínculo em maior ou menor medida dos objetos de valor artístico para com a obrigatoriedade de uma existência de uma funcionalidade prática para estes. Para o autor “‘objetos de arte’, título extremo de um objeto onde a funcionalidade do serviço prestado é mais ou menos inexistente (MOLES, 1981, p.128). Nesse sentido, Moles está relacionado ao valor estético às atitudes que tomamos, ao prazer sensual, quase fetichista, obtido com a posse do objeto desassociado da sua utilidade específica, para o autor a posse do objeto permite a uma investigação com o tato, a visão e o olfato (ibid., p. 87).

Nesse sentido, Kopytoff salienta que a abordagem biográfica pode ter diversos focos, o que produzirá diferentes biografias,

de acordo com o aspecto enfatizado, podendo ser uma biografia econômica, física, social, cultural etc. Entretanto, é alertado que não é o assunto que determina, mas a forma como as biografias são encaradas, o objeto e as categorias estabelecidas a serem trabalhadas pelo pesquisador, deste modo, o que define o tipo de biografia é a abordagem sobre o assunto (KOPYTOFF, 2008, p. 94).

Produzir a biografia de um objeto de arte que ainda não é extensa, observando que este objeto é de produção recente assegura, em certa medida, o registro de informações que futuramente poderiam vir a ser perdidas ou dissolvidas na imprecisão da memória. Observa-se também que a relevância de se proceder a tal prática precocemente, garante maior volume e fidelidade das informações relacionadas à obra para fins de pesquisa e exposição. Do mesmo modo, também é recomendado manter organizado e atualizado um arquivo sobre a participação da obra em exposições e mesmo menções em publicações e catálogos.

Para este trabalho será desenvolvida uma abordagem biográfica de uma tela Série Baía (2018) que compõe a Coleção de Jorge Alex Athias. Para tratar o objeto biografado foi localizando seu contexto de concepção e produção pelo artista, e de seleção e ingresso na Coleção, onde encontra-se atualmente. Serão apresentados os dados produzidos a partir do material cedido pelo colecionador e pelo artista por meio de entrevistas; em seguida, são feitas as considerações.

Da concepção à exposição de uma Baía

Armando Sobral é um artista visual belenense, com formação em Artes Plásticas, reconhecido por seus trabalhos em gravura e sua participação na fundação do Ateliê Piratininga em São Paulo. Em seus novos trabalhos, destaca-se a produção das pinturas, dentre as quais encontra-se a obra aqui biografada. De acordo com a entrevista realizada com o artista Armando Sobral em seu ateliê, no dia 08 de julho de 2019, a Série Baía de pinturas executada em óleo sobre tela foi precedida por outras séries homônimas, de mesmo tema, em outras técnicas. Pode-se dizer que a gênese da obra aqui tratada remonta aos registros fotográficos iniciados em 1998ⁱⁱ. Cerca de cinco anos depois, partir de uma dessas fotografias, foram realizadas séries de desenhos a carvão e posteriormente a série de pinturas (2018) soba a qual trataremos de uma delas em específico.

É observado pelo artista que no início da produção destes trabalhos eram produzidos em pequenas dimensões, e que foram sendo ampliados ao passar de uma técnica para outra. Todas as obras destas são figurações da vista em meio às águas da Baía do Gujará. Entre o céu e as águas existe uma atmosfera criada pelo artista que varia de obra para obra das séries. Nas pinturas a óleo, essa variação de atmosfera pode ser observada nos céus mais azuis de algumas telas, outras tem o céu tendendo ao ocre; algumas águas mais marrons, outras com tom esverdeado. A partir dessas combinações, a atmosfera acompanha a transição do céu ao rio. Deste modo, a série figura diferentes tempos, tanto momentos quanto condições climáticas, do mesmo espaço fluido, que é o rio, cujas águas e atmosfera não são as mesmas de uma obra para outra.

Eu desenhei muito antes de começar essas pinturas em tela. Eu desenhei muito... para entender principalmente a luz; como entrar com a cor e; como também representar a água. Você tem esses elementos codificados na História da Arte. Você pode se apropriar daquele elemento em uma pintura e ir buscar, mas não. Essa água para mim era uma água que tinha uma cor própria, tinha uma memória, e ela tinha que ter, digamos, o seu tempo, a sua imersão. (SOBRAL, entrevista em 08/07/2019).

Segundo o artista, na série, e mais presentemente na obra adquirida por Athias, o céu, a água e a atmosfera aparecem como elementos simbólicos relacionados às ideias de tempo e de transitoriedade, revelando um pouco da influência do pintor romântico inglês Willian Turner (1775 - 1851) (SOBRAL, entrevista em 08/07/2019). Retratando uma vista reconhecível por muitos daqueles que viajam de barco pelos imensos rios de água cor de barro do Pará.

Cabe salientar que Belém do Pará, cidade onde a obra foi produzida, é considerada principal entrada da Amazônia, dada sua localização próxima à foz do Rio Amazonas. Além deste rio Belém também é cortada por mais dois rios tidos como principais: o Rio Guamá e o Rio Maguari. (SOARES, 2015). Deste modo, nota-se a importância das águas dos rios para quem é nascido ou morador de Belém. E isso se reflete na produção dos artistas locais, aparecendo como a temática ou estética recorrente nas obras de diversos artistas locais e provocam aproximação e empatia do público.

As primeiras imagens em fotografia, dentre as quais uma delas deu origem à série, foram produzida pelo artista em um momento de sua vida que evoca uma certa carga afetiva.

Segundo Sobral, foi mais ou menos no ano de 1998 que ele estava em Soure, região do Marajó, na casa da sua mãe, quando soube por telefonema do estado terminal dela, e por isso se apressou a voltar para Belém a fim de encontrá-la. Pegando o primeiro barco, eis que no meio da Baía ele viu se formar uma tormenta assustadora da qual registrou as imagens em fotografia. Sobral diz que sempre revisitava essas imagens e cinco anos depois, deduz, começou a desenhar uma das fotografias usando a técnica à carvão, como um processo de superação. Atualmente, estas imagens produzidas encontram-se no Centro Cultural Casa das Onze Janelas, tendo sido adquiridas por meio de doação pelo próprio Armando Sobral (SOBRAL, entrevista em 08/07/2019).

Após o momento de superação, o momento seguinte foi o qual chamou de “mergulho na paisagem”, quando passou a fazer pinturas usando cores. “Eu queria que as pessoas percebessem o rio, mas que percebessem a partir da sensação da cor, tanto é que as primeiras pinturas eram superbagnuçadas...” (SOBRAL, entrevista realizada em 08/07/2019), observa o artista uma característica das primeiras obras em pintura para a série Baía. Esta questão de superação se estabelece tanto em se tratando da perda da figura materna, quanto em relação ao fazer artístico de Sobral, conforme pode ser observado em sua fala

Porque a pintura é o seguinte... quando você supera os elementos mais básicos você faz tudo na cor e na luz. Quando você está numa instância mais profunda, você vai numa luta profunda com a matéria. É nessa tensão, é nesse jogo que eu tava... por isso que eu gosto daquela do Alex, é por causa disso. Por que ela é matéria ... eu fiz aquela pintura em um impulso tão grande e deu tudo

certo naquele momento [...] e eu não consegui mais fazer. (SOBRAL, entrevista em 08/07/2018). (Grifo meu).

Deste modo o artista coloca o contexto de produção específico da tela, ao mesmo tempo que salienta a unicidade desta, ao destacar que não mais conseguiu voltar a fazer os mesmos efeitos de luz e cor em telas da mesma série (Figura 01).



Figura 1: Baía. SOBRAL, Armando. Técnica: óleo / tela Ano: 2018. Acervo da Coleção Jorge Alex Athias. Imagem da autora.

A tela da Série Baía aqui biografada, encontra-se atualmente na Coleção de Jorge Alex Athias. Cabe então uma breve apresentação do colecionador. Athias é um renomado professor e advogado, também conhecido por seu gosto em adquirir obras de arte. Amigo de diversos artistas locais, possui no escritório onde é sócio nominal, uma recém-inaugurada galeria de arte.

A aquisição da obra Baía, se deu no mesmo ano de sua produção quando o colecionador fez uma visita ao ateliê de Armando Sobral. Athias afirma que esta obra lhe chamou atenção por lembrar as obras de Willian Turner, também mencionado por Sobral como um dos artistas que tem como

referência para suas pinturas. Nesta ocasião o artista estava ainda concluindo outras obras da mesma série, contudo de menores dimensões, para sua exposição individual intitulada: Baía - Pinturas de Armando Sobral. Esta exposição ocorreu entre 28 de setembro a 28 de outubro de 2018, no Museu do Centro Cultural Brasil Estados Unidos - MUBEU/CCBEU, e figurou como parte das comemorações de 63 anos desta instituição (CCBEU, 2018).

Cabe notar aqui o fluxo de significados da obra, quando além de meio de expressão do artista, torna-se mercadoria com valor de troca, como aquilo que pode ser momentaneamente trocado por dinheiro, ainda que em outro contexto possa vir a ser “desmercantilizada” (KOPYTOFF, 2008, p.95).

Contudo, antes mesmo de chegar às mãos do colecionador, primeiro a obra Baía participou da já mencionada exposição no MUBEU/CCBEU, tendo sua imagem estampando o cartaz divulgado nos meios de comunicação (Figura 2). Sendo assim, observamos também que o cartaz informa o local e data da exposição, mas torna-se também um registro biográfico desta obra em específico.



Figura 2. Cartaz eletrônico da Exposição Baía - Pinturas de Armando Sobral no MABEU. Ano: 2018. Fonte: <http://www.ccbeu.com.br/noticias/detalhe/?id=4167>

Segundo Sobral, em entrevista, antes mesmo de finalizar a primeira exposição, a obra foi novamente solicitada para exposição, desta vez a participar do 37º Salão Arte Pará (2018), no Museu da UFPA – MUFPA, tendo sua retirada da exposição no MUBEU/CCBEU negociada entre o artista e o pessoal do museu. Por fim, a obra chegou ao escritório de advocacia Silveira, Athias, Soriano de Mello, Guimarães, Pinheiro e Scaff Advogados e foi instalada na principal sala de reunião. (ATHIAS. Entrevista em 04/07/2019) (Figura 3).



Figura 3: Imagem do objeto em seu atual local de guarda e exibição – Sala de Reunião do Escritório do colecionador. Imagem da autora.

Sem ignorar as várias camadas de valor que revestem os objetos de arte, Athias, enquanto apreciador e colecionador, é consciente do papel das exposições das obras em sua coleção, mesmo sabendo também estar um tanto exposto, no que diz respeito às questões da sua privacidade. Disto, Adelaide Duarte, observa que esta exposição do colecionador ocorre também no nível privado, entretanto não impede de colecionadores, como Athias, de ceder objetos artísticos de sua coleção para exposição.

É, como diz a autora, “[...] o prazer e a generosidade da partilha do seu colecionador” que permite falar sobre e mostrar seus estimados objetos (DUARTE, 2016, p.2).

De modo geral, é rara a parede do Escritório de Advocacia onde não se encontra uma obra exposta. Salas, corredores, escadas, hall, em quase todas as áreas do escritório objetos de arte foram dispostos. Muitos destes lugares são áreas de passagem, sendo por vezes locais de curta permanência onde, mesmo assim, clientes e funcionários do escritório podem parar e contemplar as obras. Entretanto, um dos lugares de maior status, em se tratando de visibilidade das obras, é a Sala de Reunião onde foi instalada a pintura Baía. Isto evidencia o destaque desta obra na Coleção, assim agregando mais um valor simbólico relacionado à sua exposição. Observa-se que nesta sala estão expostas uma série de obras, em diversas linguagens, que embora afirme Athias, não tenha havido curadoria, é possível perceber um certo critério na distribuição das obras considerando a técnica adotada: uma das grandes paredes com fotografias, a posterior a esta com pinturas; por tema, pois grande parte das pinturas são paisagens, com destaque às marinas.

Concluimos então observando que esta breve biografia da obra Baía de Armando Sobral, atualmente presente na coleção de Arte de Jorge Alex Athias, desde a sua concepção vem se revestindo de uma série de valores distintivos dentre os quais, afetivos, estético, mercantis, que somam-se a projeção do artista, o fato de ter participado de exposições, pertencer a uma renomada coleção particular e o local onde é apresentada dentro do escritório.

Notamos também a importância de se registrar as exposições e mostras

das quais a obra participa, bem como da sua divulgação em meios eletrônicos, uma vez que essas informações complementam e atestam sobre a sua biografia, lembrando que tais registros também podem agregar valores à obra dentro do sistema da arte, a exemplo do valor mercantil.

Deste modo, registramos neste texto, a partir dos dados levantados por meio das entrevistas aspectos que de outra maneira poderiam ser desassociados das informações sobre a obra podendo ser ignoradas ou perdidas para sempre. Entretanto, outras discussões sobre a biografia podem ainda ser feitas, tais como o contexto sócio cultural da obra, as teias de relações entre a obra e as instituições onde esteve, a discussão acerca da valoração da obra estudada e suas potencialidades como bem de consumo, dentre outros aspectos.

ⁱ Cabe neste momento diferenciar o objeto produzido como arte dos objetos que já possuem suas biografias iniciadas antes de serem incorporadas em uma criação artística, a exemplo de uma instalação que utiliza objetos da sua função primária e os torna artístico.

ⁱⁱ Cabe destacar que as fotografias da Baía do Guajará são para o artista “registros ocasionais”. Essa produção de imagens funciona como “uma forma de imersão nesse universo das Baías” (SOBRAL, 2019), sendo tais fotografias produzidas ainda hoje.

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob a perspectiva cultural. Eduff, 2008. Niterói – RJ. 15 - 88.

DUARTE, Adelaide. Colecionar Arte: Conversas a partir de coleções particulares. MIDAS [on line]. 7/2016. Acessado em 15/01/2019 < <https://journals.openedition.org/midas/1060> >.

DESVALÉES, André; MAIRESSE; François. Conceitos-chave de Museologia. ICOM, Governo do Estado de São Paulo, 2013.

MOLES. Abraham A. Teoria dos objetos. Trad. Luzia Lôbo. Edições Tempo

Brasileiro. Rio de Janeiro. 1981.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: mercantilização como processo. In. A vida social das coisas: as mercadorias sob a perspectiva cultural. Eduff, 2008. Niterói – RJ. 89 – 121.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In. Enciclopédia Einaudi volume 1 - Memória – História. O IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA. 1984.p. 51 – 86.

SOARES, Antônio José Teixeira. Conhecendo o Pará: Estudos Amazônicos. 1 Ed. Belém - Pa. Cultural Brasil, 2015.

Referência De Página Na Internet

Página do Centro Cultural Brasil Estados Unidos <
<http://www.ccbeu.com.br/noticias/detalhe/?id=4167> >. Acessado em
14/11/2019 às 15:33 horas.

Entrevistas

ATHIAS, Jorge Alex. Jorge Alex Athias: Entrevista [04 jul. 2019]. Entrevistadora: Marcela Cabral. Belém – PA, 2019. Documento em vídeo. Acervo da pesquisadora.

SOBRAL, Armando. Armando Sobral: Entrevista [08 jul. 2019]. Entrevistadora: Marcela Cabral. Belém – PA, 2019. Documento em vídeo. Acervo da pesquisadora.

**O AUDIOVISUAL COMO PROCESSO E PRODUTO DA PESQUISA
NOÇÕES NATIVAS DE PATRIMÔNIOS MUSEALIZADOS EM BELÉM**

**AUDIOVISUAL AS PROCESS AND PRODUCT OF RESEARCH NATIVE
NOTIONS OF MUSEALIZED HERITAGE IN BELÉM**

Rosangela Marques de Britto
Marisa de Oliveira Mokarzel
Moyses Cavalcante

RESUMO: O artigo apresenta a parte inicial do uso do audiovisual (fotografia e vídeo) como processo e produto de uma pesquisa concebida no âmbito interdisciplinar (Artes Visuais, Antropologia e Museologia), intitulada: "Noções nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado no Espaço Urbano de Belém". A pesquisa tem como objeto de estudo a noção nativa de museu e patrimônio a partir da narrativa de diversos grupos sociais, abordadas através de metodologia de estudo que faz uso de imagens fixas e em movimento. Três vídeos documentários estão em processo de criação, apresentaremos apenas um fragmento do documentário referente ao Espaço Cultural Casa das Onze Janelas e Museu do Forte, com as reflexões sobre as noções nativas de museu. O artigo refletirá o uso da imagem num campo de pesquisa interdisciplinar e apresentará o vídeo como campo expandido, estudado nos seus extremos, como processo e produto desse estudo que versa sobre museu e patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE: Imagens. Interdisciplinar. Museu e Patrimônio. Vídeo

ABSTRACT: The article presents the initial part of the use of audiovisual (photography and video) as a process and product of a research conceived in the interdisciplinary scope (visual arts, anthropology and museology), entitled: "Native notions of Cultural and Environmental Heritage Musealized in the Urban Space of Belém". The research has as object of study the native notion of museum and heritage from the narrative of various social groups, addressed through a study methodology that makes use of fixed and moving images. Three documentary videos are in the process of creation, we will present only a fragment of the documentary referring to the Cultural Space Casa das Onze Janelas and Museu do Forte, with reflections on the native notions of museum. The article reflected the use of the image in an interdisciplinary field of research and will present the video as an expanded field, studied at its extremes, as a process and product of this study that deals with museum and heritage.

KEYWORDS: Images. Interdisciplinary. Museum and Heritage. Video.

Introdução

A pesquisa “Noções nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado no Espaço Urbano de Belém¹” foi aprovada em 2016 pelo edital Universal do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e o contrato do projeto foi firmado em 20 de Junho de 2017, para ser desenvolvido em três anos, com previsão de término em março de 2020. Com a aprovação no edital foram feitas aquisições de equipamentos, objetivando realizar registros audiovisuais das narrativas concernentes aos patrimônios musealizados selecionados como objetos de pesquisa, que irão gerar a produção de três audiovisuais, como parte do processo de divulgação científica.

O objeto de pesquisa foi escolhido a partir da intenção de estudar a relação das pessoas da cidade de Belém com quatro patrimônios musealizados agrupados e delimitados em três territórios de análise: Museu do Forte e Espaço Cultural Casa das Onze Janelas (Cidade Velha)²; Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) (São Brás)³ e o Bosque Rodrigues Alves (Marco)⁴. Outro objetivo da pesquisa é compreender as concepções nativas sobre museus e patrimônios, a partir das narrativas dos grupos sociais urbanos belenenses, com enfoque na relação das pessoas com as Coisas em determinados cenários ou espaços/territórios “patrimonializados”⁵ e “musealizados”⁶ ou não.

Na primeira parte do artigo apresentaremos o locus do estudo, nos demais tópicos a questão do uso da imagem no âmbito das pesquisas em Artes e das Ciências Humanas e vamos nos deter no vídeo, como

processo e produto. Referendamos em Christine Mello(2008) a definição de “extremidades do vídeo”, que significa fazer chegar na fronteira das linguagens no sentido de reinventar e redimensionar os processos audiovisuais previamente conhecidos, com o intuito de lançar um novo olhar. Neste caminho equivale dizer que o vídeo estende suas atribuições e suas contribuições interdisciplinares, passa a ser solicitado “como um processo de significação híbrido⁷ e não necessariamente como uma linguagem compreendida em sua autonomia” (MELLO, 2008, p.36).

Na segunda parte apresentaremos frames e as narrativas criadas em um dos documentários, ainda em fase de construção, como maneira de expor o discurso do documentário. A noção de documentário apresentada segue Bill Nichols (2016), “documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais(atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmite uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas (...)” (NICHOLS, 2016, p.37). O autor revela não ter uma definição muito precisa sobre documentário, pois esta definição está sempre exposta às mudanças e também se trata de um gênero que passa por diferentes fases ou períodos.

A pesquisa

O estudo em questão é qualitativo, apresentando uma abordagem empírico-conceitual. A delimitação dos loci da pesquisa (figuras 1 e 2) em determinados setores da cidade engloba espaços habitados por pessoas dos segmentos econômicos baixo, médio e alto da sociedade local. Partimos da ideia de que as múltiplas leituras do ambiente urbano estão relacionadas ao deambular por espaços das ruas – a menor escala de

representação da morfologia da cidade. Nesta perspectiva, a cidade será sempre uma heterogeneidade em permanente metamorfose, transformando-se em uma “cidade polifônica” (CANEVACCI, 2004), composta por uma sinfonia de múltiplas vozes do viver a cidade e na cidade. A pesquisa como um todo é de cunho qualitativo, utiliza o método da observação participante, e a aplicação do instrumental da entrevista semiestruturada.



Figura 1: Vista da “Praça da Sé” e do núcleo museológico, em destaque o Museu do Forte Presépio e o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Foto: João Ramid, 2009.

O marco visual da paisagem urbana é o antigo “Largo da Sé” (Figura 1), tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1964, como Conjunto Arquitetônico, Urbanístico e Paisagístico, onde foi iniciado, em 1997, o projeto Feliz Lusitânia, realizado pelo Governo do Estado do Pará, na gestão do governador

Almir Gabriel, por meio da Secretaria de Cultura do Estado do Pará (SECULT-PA), sob a coordenação do arquiteto Paulo Roberto Chaves Fernandes, então Secretário Estadual de Cultura. O Projeto Feliz Lusitânia teve como proposição a restauração e requalificação de edificações históricas situadas no centro histórico da cidade de Belém, abrangendo uma área de aproximadamente 25.000 m². O Núcleo Feliz Lusitânia recebeu esta denominação em referência à gênese de formação do núcleo urbano da cidade e ao marco histórico de fundação de Belém, em 12 de janeiro de 1616, como decorrência do processo de colonização portuguesa na Amazônia, representado por este território central da cidade.



Figura 2: Jardim Feliz Lusitânia e os dois museus do Forte e Casa demarcados com as linhas pretas e vermelhas e as letras A e B. Arquivo: Livro Série Restaura (SECULT,2006)

A contextualização do problema da pesquisa tem como objeto de estudo a compreensão dos significados e sentidos atribuídos pelos grupos sociais urbanos e o público em relação determinados bens patrimoniais musealizados na cidade de Belém. A problematização do estudo advém de uma inquietação observada durante a pesquisa realizada entre 2012 e 2014 no Museu da Universidade Federal do Pará, que ao analisar os conteúdos das entrevistas realizadas com grupos de diferentes idades, de adolescentes e adultos, chegamos a seguinte hipótese: A noção de museu do belenense está associada ao “lugar dos bichos” e ao “lugar das plantas”, ou seja, a relação com a natureza, ou mesmo com uma prática sociocultural que advém de várias gerações, de que ir ao “Museu”, com “M” maiúsculo significa ir ao Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) (lugar dos bichos) e ao Bosque Rodrigues Alves (Lugar das plantas). Nestas veredas, escolhemos como locus do estudo, territórios musealizados que sejam compostos por edificações históricas (espaço fechado ou construído) e jardim (espaço aberto ou não construído, que tenha relações com a natureza, sendo eles jardim ou parque).

Nestas veredas, buscando conhecer a relação das pessoas com o patrimônio arquitetônico e ambiental musealizado, enquanto representantes do passado tangível no espaço urbano das ruas e bairros do município de Belém, o referencial teórico desta pesquisa foi definido com base no cruzamento dessas trilhas da “memória, da história e dos fragmentos” (LOWENTHAL, 1981) do patrimônio arquitetônico e ambiental tangível no espaço urbano das ruas/praças/espaços abertos.

Interdisciplinariedade e os usos do audiovisual na pesquisa

A pesquisa é de cunho interdisciplinar, considera a imagem (fotografia, vídeo ou audiovisual, dentre outros) como um artefato cultural e por isso é tratada como um objeto de pesquisa. A pesquisa de campo tem sido de cunho etnográfico, que prevê a observação participante e o uso de diário de campo, associado a isso, os registros audiovisuais.

O estudo busca o desafio de construir uma análise que verse mutuamente na dependência e complementariedade entre a narrativa verbal e a visual, como parte do processo de construção do conhecimento ou na apresentação de seus resultados. Como expresso por Andréa Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha (2006), referem-se às narrativas visuais e audiovisuais como objeto de análise:

Imagens fotográficas, fílmicas e, mais recentemente videográficas retratam a história visual de uma sociedade (...). Nesse caso, o que está em jogo, é a análise de imagens e discursos visuais, produzidos no âmbito de uma cultura, como uma possibilidade para dialogar com as regras e os códigos dessa cultura. Imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos (BARBOSA, CUNHA, 2006, p.54).

A compreensão e interpretação das narrativas expostas nas entrevistas semiestruturadas com os interlocutores envolvidos na pesquisa, que são: moradores, públicos dos museus, trabalhadores de rua, especialistas, dentre outros, buscou tecer uma aproximação e dissociação das narrativas sobre determinadas categorias observadas como a atribuição de valor a um determinado bem cultural, pontos de vistas discordantes sobre as intervenções urbanas, dentre outros. Estes processos de tensão visam criar as intrigas narrativas aplicando o método de “convergência de imagens” criado por Bergson e revisto por Gilberto Durand (apud Ana Luiza Carvalho da Rocha, 2008). Este método nos propõe alguns parâmetros às pesquisas com imagens no âmbito da etnografia em sociedades complexas. Citamos a antropóloga Ana Luiza Carvalho da Rocha, que sintetiza:

Interessa aqui ressaltar o método de convergência como micro-comparativo em que a se procura reunir a dispersão antropológica das imagens reunidas numa coleção desde seus materiais e suportes diversos num conjunto de imagens segundo séries e constelações, conforme o caráter simultâneo de dois aspectos de sua conformação (...). (ROCHA, 2008, p.5).

Trata-se dos processos de criação e edição de um audiovisual, de natureza eminentemente coletiva, considerado por nós na dimensão técnica e analítica do objeto e questões lançadas a ele (BARBOSA; CUNHA, 2006; AUMONT, 2011) situando como processo a convergência de imagens (ROCHA, 2008) que cria uma constelação de significados e sentidos sobre as categorias observadas de atribuição de valor que diferencia o patrimônio analisado como uma categoria de pensamento (GONÇALVES, 2007) e de representação do Outro em uma determinada Cultura.

Reiteramos nesse estudo os espaços e práticas interdisciplinares, que são orientações de pesquisas que nos meados dos anos 70/80 do século XX, foram elaboradas no contexto de heterogeneidades de práticas. O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) nomeia como pesquisa integrada, que apresenta como base os níveis teórico e prático indissociados. Citamos a Museóloga Diana Farjalla Lima em sua pesquisa de tese em Ciências da Informação estudos sobre a informação em Arte, como um campo fértil da ação de pesquisa integrada.

A interdisciplinariedade trata e abrange no universo do conhecimento a investigação que, sob um projeto de ordem comum, procede à combinação de modelos teóricos e práticas próprias a diferentes disciplinas/áreas, integrando conceitos, métodos distintivos e complementares dirigidos ao entendimento para resolver determinado problema. (LIMA, 2003, p.62, grifo da autora).

Destacamos os usos da imagem como uma maneira fértil interdisciplinar de estudo, no entremeio da Antropologia, da Museologia e das Artes Visuais (o audiovisual inserido no sistema da Arte), como forma de produção de conhecimento teórico-empírico que busca as extremidades ou as fronteiras disciplinares e as modalidades possíveis de contaminação ou de práticas interdisciplinares. No primeiro tópico apresentamos o campo de estudos da Museologia e Patrimônio, o locus da pesquisa; no segundo tópico trazemos reflexões do campo interdisciplinar de pesquisa e a potência da imagem, em especial a contribuição epistêmica da Antropologia. No próximo tópico refletimos sobre o vídeo nas suas extremidades no âmbito das Artes Visuais.

Vídeo e o Documentário

No século XIX alguns meios e técnicas são incorporadas às práticas artísticas, a partir da invenção da fotografia, do cinema; mais tarde, no século XX, são os surgimentos da televisão, do vídeo e do computador que possibilitam novas experiências no campo da arte, criando tênues fronteiras de linguagens e permitindo com que os artistas utilizem tanto os meios tradicionais como flutuem entre estas ou aquelas diferentes linguagens tecnológicas. "O meio videográfico, desde os anos de 1950, promove intervenções sensíveis no espaço sensório, concomitante ao período em que a arte redimensiona as suas práticas e se expande do plano objectual para o plano ambiental" (MELLO, 2008, p.60). O vídeo no sistema da Arte e seus estudos devem ser considerados um campo interdisciplinar e plural, como explica Christine Mello:

(...), assim como o campo da história e da crítica das práticas midiáticas insere o pensamento da arte, o campo da história e da crítica de arte necessita inserir o pensamento de comunicação. Melhor ainda seria não pressupor a separação entre esses campos e, muito mais, compreendê-los como um campo híbrido de passagens, como um campo interdisciplinar e plural. (MELLO, 2008, p.62).

No final dos anos 60 do século XX, os novos meios tecnológicos permitiram às pessoas autonomia para criação autoral de informação audiovisual fora dos estúdios de cinema e televisão. Hoje, as novas tecnologias dos equipamentos de telefonia móvel permitem acesso, disponibilidade aos novos processos criativos de forma muito mais rápida (MELLO, 2008). "O vídeo é a linguagem que permite pela primeira vez na história das imagens técnicas captar e exibir imagens e sons de forma simultânea" (MELLO, 2008, p.52). Os elementos espaço-tempo e imagem diferenciam-se no vídeo, em especial a partir dos anos de 1980, quando surge o projetor de vídeo. Essa experiência sensorial do campo da imagem passa a ser cada vez mais próxima do signo virtual e também como um problema de luz projetada (MELLO, 2008).

Arlindo Machado (1995) nos apresenta a "Arte do Vídeo" como um fenômeno de linguagem e campo expandido, um fato cultural, não operando distinção entre vídeo e televisão e considerando estes como imagem eletrônica, que significa "imagem codificada em linhas sucessivas de retículas luminosas" (MACHADO, 1995, p.7).

O documentário como gênero passa por várias fases ou períodos, conforme exposto por Bill Nichols (2006), como por exemplo: nos anos

de 1930, apresenta questões contemporâneas como um conjunto de imagens ligado por um comentário de voz em off; nos anos de 1960, com o uso das câmeras portáteis mais leves, tem início uma maneira mais observativa e participativa; anos de 1970 e 1980, a pesquisa de material de arquivo e de entrevistas passa a ser aplicado, e o documentário volta-se ao passado; é no período de 1960 e 1970, que se insere a história de pessoas comuns.

O autor organiza seis modos de fazer o documentário, considerando que os modos são mais gerais do que os movimentos e eles adquirem importância num determinado tempo e lugar, podendo se combinar, conforme a proposta do documentário. São eles: poético, que se demonstra na forma de interpretar a realidade mais afetiva; expositivo, que trata o conhecimento como ideias ou conceitos, didatismo; observativo, observação tácita do que aprendemos, vendo e ouvindo, observando sobre a conduta do outro; participativo, o que aprendemos no processo de interação com as pessoas; reflexivo, trata o conhecimento de maneira contextual e performático, conhecimento personificado, situado e afetivo (NICHOLS, 2006).

Os vídeos documentários que estamos construindo buscam relacionar histórias e percepções que se entrelaçam entre os pesquisadores/cineastas, público e vídeo, buscando criar uma tensão entre o específico e o geral, ao apresentar as noções nativas dos interlocutores sobre o tema do museu e do patrimônio em Belém, em três territórios de análise. Situa-se em relação aos modos expostos por Nicolas entre observativo, participativo e poético. Um dos recursos utilizado é a entrevista, que nos possibilita um encontro entre pesquisadores/cineastas e os interlocutores, expostos na condição de

atores sociais, utilizando a entrevista como “convergências de imagens” (ROCHA, 2008), agregando-as como coleções de narrativas.

Em outros termos, os documentários são sequências organizadas de planos que tratam de algo conceitual ou abstrato em virtude dessa organização, nesta perspectiva apresentaremos no próximo tópico a análise de um fragmento do primeiro vídeo de uma série de três, pensados para apresentar os resultados da pesquisa realizada.

Frames e fragmento de um produto

A escolha da construção da vinheta de abertura com as transições de opacidade, movimentos panorâmicos e orbitais, tem a intenção de conduzir à passagem de tempo entre períodos históricos (figura 3) e como eles se cruzam no decorrer do cotidiano destes lugares, o intuito seria fazer uma intriga de narrativas imagéticas e buscar maior envolvimento de quem assiste o assunto a ser exibido. Após a vinheta introdutória, foi utilizado um trecho de vídeo, no qual aparece o portal de passagem em ruínas do Forte, com a tentativa de indicar que essa simbiose está materializada naquele local, com suas características de construção conflitando com a natureza, acrescido da relação de portal do tempo, onde o que foi construído, hoje está sendo tomado de volta pela natureza. Logo após, surge a narrativa da professora Lorena Moreira, uma das interlocutoras no enquadramento escolhido em plano médio, apresentando ao espectador as características locais de vegetação e a relação de proximidade com esse narrador.



Figura 3: Forte antes da restauração. Fonte: SECULT, 2006.

O vídeo inicia com transições entre imagens do livro da série restauro sobre o Projeto de requalificação urbana “Feliz Lusitânia” (SECULT/PA,2006), passando por ilustrações e fotografias de períodos e acontecimentos pontuais. Algumas fotos de momentos históricos, como exemplo, a imagem da derrubada do muro em frente ao Forte do Presépio, retratada por um homem quebrando pedras com uma marreta (Figura 4). Outras fotografias são usadas para reconhecimento dos lugares que serão citados nas narrativas. Essas imagens foram escolhidas para remeterem diretamente ao espectador que o conteúdo a ser visto terá momentos de historicidade.



Figura 4: Palimpsestos de imagens acerca da derrubada do muro do Forte.

Fonte: SECULT, 2006.

Foram utilizadas inserções de vídeos internos ao espaço do museu para complementarem a narrativa, mostrando grupos antigos nos rituais em ilustrações nas telas internas ao museu do forte e a representação dos costumes, fazendo referência direta ao que está sendo comentado pelos interlocutores/entrevistado(a)s.

O objetivo dos audiovisuais, pensados como três resultados da pesquisa, visa apresentar o mapeamento das noções nativas de museus e patrimônios de determinados grupos sociais urbanos, em suas práticas culturais e sociais de lazer e de consumo cultural. A ordenação dos três audiovisuais foi estruturada da seguinte forma: o primeiro audiovisual versará acerca da noção nativa de museu do Belenense, e é constituído fundamentalmente por entrevistas, funcionando como uma espécie de introdução aos temas dos demais vídeos. Os outros dois audiovisuais estão classificados por territórios de análise, sendo que o segundo se refere à Casa das Onze Janelas e ao Museu do Forte; e o terceiro diz respeito ao Parque MPEG e ao Bosque Rodrigues Alves.

O pré-roteiro dos audiovisuais tem como ideia apresentar os palimpsestos destes territórios a partir da convergência destas narrativas de memórias dos interlocutores e das percepções sensíveis destas pessoas em relação aos patrimônios musealizados. Serão observadas as aproximações e dissidências de pontos vistas das culturas materiais em relação às políticas públicas adotadas e vigentes nos equipamentos culturais selecionados para a pesquisa. Nestas veredas compreendemos que as "imagens fílmicas, tal como mitos, rituais, vivências e experiências, condensam sentidos e dramatizam situações do cotidiano, descortinando a vida social e seus contextos de significação" (BARBOSA, CUNHA, 2006, p.58).

Considerações Finais

Neste artigo apresentamos a parte inicial do uso do audiovisual (fotografia e vídeo) como processo e produto de uma pesquisa concebida no âmbito interdisciplinar (Artes Visuais, Antropologia e Museologia), intitulada: "Noções nativas de Patrimônio Cultural e Ambiental Musealizado no Espaço Urbano de Belém". Refletimos sobre o uso da imagem como artefato cultural no âmbito disciplinar de cada área de conhecimento e suas interfaces. Depois adentramos na linguagem do vídeo num campo expandido e híbrido no próprio sistema da Arte, apresentamos a dimensão teórica do documentário e a constituição de suas intrigas narrativas (escrita e audiovisual) como processo e como produto, finalizamos apresentando um trecho de edição de um dos vídeos resultantes da pesquisa. O nosso intuito neste artigo foi refletir sobre o uso do vídeo como parte essencial da metodologia da pesquisa e

suas bases teórico-prática, seu processo e produto em seus extremos disciplinares constituindo-se no âmbito interdisciplinar.

¹ A cidade de Belém, fundada por colonizadores portugueses em 12 de janeiro de 1616, é formada por uma porção continental, que corresponde a 34,36% da sua área total; e uma porção insular composta por 39 ilhas, que equivale a 65,64% do território municipal. A sua população é estimada em 1.446.042 habitantes (IBGE, 2016), distribuídos por 71 bairros e oito distritos administrativos, conforme a Lei Municipal nº 7.682, de 12 de janeiro de 1994.

² Instituídos em 2002 pelo Sistema Integrado de museus e memórias da Secretaria de Cultura do Pará.

³ Criado em 1866 como sociedade “filomática”, denominado como Museu paraense, em 1866; em 1931, como Museu Paraense Emílio Goeldi. O Parque Zoológico foi criado em 1895 na gestão de Emílio Goeldi (1859-1917), nota-se que sua constituição foi lenta, finalizando em 1912, na configuração de espaço físico que ocupa um quarteirão do bairro (SANJAD, 2010).

⁴ O Bosque Rodrigues Alves, nomeado em 2002, como Jardim Botânico da Amazônia foi criado em 1883, como Parque Municipal, em uma área de 15 hectares (<http://www.belem.pa.gov.br/semma/bosque/>).

⁵ Patrimonialização, como o processo de constituição do patrimônio, como resultante de intervenções e de estratégias de enquadramento dos bens culturais. A noção de patrimonialização reporta-se a compreensão do estatuto social daquilo que é transformado em patrimônio, ou seja, certas atribuições de valores (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013).

⁶ A musealização é um processo científico que compreende um conjunto de atividades dos museus, envolvendo o trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão e conservação), de pesquisa (documentação e catalogação) e de comunicação (exposição, educação e outros meios de difusão). O patrimônio cultural musealizado pode ser considerado materialmente como o passado tangível (prédio histórico ou patrimônio histórico, ambiental e cultural) que foi convertido em museu.

⁷ O uso do termo híbrido caracteriza, ‘na terminologia interdisciplinar, a fermentação das interações heterogêneas produzida pelo conhecimento fronteiriço, espelhando a fertilização cruzada formadora de domínios do saber’ (LIMA, 2003, p.69, grifo da autora).

Referências:

- AUMONT, Jacques. A Imagem: Olhar, Matéria, Presença. Tradução Marcelo Felix. 3º Ed. Edições Texto & Grafia, 2011.
- BARBOSA, Andréa; DA CUNHA, Teodoro. Antropologia e imagem. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2006.
- BRITTO, R. M. de. A Invenção do Patrimônio Histórico Musealizado no Bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.

BRITTO, R. M. de. Os usos do espaço urbano das ruas e do patrimônio cultural musealizado na “esquina” da “Jose Malcher” com a “Generalíssimo”: itinerários de uma antropóloga com uma rede de interlocutores no Bairro de Nazaré (Belém-PA). Tese de Doutorado. Belém: Universidade Federal do Pará. 2014.

BOSQUE RODRIGUES ALVES. (2020, fevereiro 03). Disponível em <http://www.belem.pa.gov.br/semma/bosque/>.

CANEVACCI, M. Cidade polifônica: ensaio sobre Antropologia da Comunicação Urbana. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (Ed.). Conceito-Chave de Museologia. São Paulo: ICOMBR, ICOM, Pinacoteca, Secretaria de Estado de São Paulo, 2013.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. Decreto nº 1.434, de 13 de dezembro de 2014. Regimento Interno da Secretaria Executiva de Estado da Cultura. Belém: Diário Oficial do Estado. 2014

SARGES, M. N. Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912). 2. ed. Belém: Paka-Tatu. 2002.

GONÇALVES, J.R. Monumentabilidade e Cotidiano: Os Patrimônios Culturais como Gênero Discursivo. In: GONÇALVES, J. R.; NASCIMENTO JÚNIOR, S. J.; CHAGAS, M. (Orgs.). Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios (Museu, Memória e Cidadania). Rio de Janeiro: Garamond, p.139-157,2007.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Ciência da Informação, Museologia e fertilização interdisciplinar: Informação em Arte, um novo campo do saber. Doutorado em Ciência da Informação: IBICT, Rio de Janeiro, 2003.

LOWENTHAL, D. Como Conhecemos o passado. Revista Projeto História, n. 17, p. 63-201, 1981.

MACHADO, Arlindo. Arte do vídeo. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1988.

MELLO, CHRISTINE. Extremidades do Vídeo. São Paulo: SENAC, 2008.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. 6º ed. São Paulo: Papirus Editora,2016

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Coleções etnográficas, método de convergência e etnografia da duração: um espaço de problemas. Revista Iluminuras - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - BIEV/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS - v.9, n.21, p.1-36, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9304/5375>. Acesso em: 13 maio.2020.

SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA DO PARÁ (Ed.). Feliz Lusitânia: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. Série Restauro, v.4. Belém: SECULT, 2006.

SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA DO PARÁ (Ed.). Feliz Lusitânia: Museu de Arte Sacra. Série Restauro, v.3. Belém: SECULT. 2005.

SANJAD, N. Coruja de minerva. O museu paraense entre o império e a República (1866-1907). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi; Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz.2010.

**CAIXA DE PANDORA”: ESTUDO E LEVANTAMENTO DAS OBRAS,
PARA ANÁLISE DAS RELAÇÕES DE HIBRIDAÇÃO NOS
PROCESSOS ARTÍSTICOS DO GRUPO**

**PANDORA'S BOX: STUDY AND RESEARCH OF WORKS OF ART,
AN ANALYSIS OF HYBRIDATION RELATIONSHIPS IN THE
ARTISTIC PROCESSES OF THE GROUP**

Profa.Dra. Valzeli Sampaio (PPGARTES/UFPA)
Doris Rocha (PIBIC/UFPA)

RESUMO: Este artigo traz análise sobre a produção de conceitos, imagens, contexto histórico, as obras e suas articulações com outras linguagens do grupo artístico Caixa de Pandora. Os materiais e métodos utilizados, tais como, análise de catálogos, jornais locais, entrevistas e bibliografia especializada, possuem como objetivo identificar os processos de criação que deslocam seu espaço representacional à medida que ocorre em suas propostas o contágio de outras formas de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Processos de criação; Grupo Caixa de Pandora; Híbridação.

ABSTRACT: This paper analyzes the production of concepts, images, historical context, the works and their articulations with other languages of the Caixa de Pandora's artistic group. The materials and methods used, such as analysis of catalogs, local newspapers, interviews and specialized bibliography, aim to identify the creative processes that displace their representational space as the contagion of other forms of representation that occurs in their proposals.

KEYWORDS: Creation Process; Pandora's Box Group; Hybridization.

A década de 1980 em Belém no estado do Pará se destacou por uma produção regular e sistemática de imagens, criando a base de uma tradição da fotografia no norte do Brasil com destaque em âmbito nacional e internacional. A partir da década de 1990 uma geração de fotógrafos instaurou as bases para a um “pensamento instalativo” no circuito de artes visuais de Belém

do Pará. O grupo artístico intitulou-se Caixa de Pandora e era composto por – Claudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy, foram motivados por uma inquietação com os suportes tradicionais da fotografia produzida naquele contexto, o desassossego alimentou e os autorizou a produzir uma arte que tinha como intuito deslocar a fotografia para um outro território. É essa produção de imagens e suas articulações com a literatura e outras linguagens que esta pesquisa se propõe a investigar.

A primeira exposição do grupo Caixa de Pandora aconteceu em 1993 na galeria Theodoro Braga em Belém do Pará, norte do Brasil, a partir daí foram mais sete: Brasília na Galeria do Instituto Cultural Itaú (Brasília – DF) em 1994, Belém novamente na Galeria Theodoro Braga em 1995, Curitiba Liceu de Artes e Ofícios da Fundação Cultural de Curitiba (Curitiba – PR) em 1996, Ouro Preto na Galeria da FAOP – Festival de Inverno da UFMG (Ouro Preto - MG) em 1996, Niterói no projeto Fotografia Contemporânea do Pará – Novas Visões, Galeria de Arte da UFF (Niterói – RJ) em 1997, Rio de Janeiro na segunda edição do projeto Fotografia Contemporânea do Pará – Novas Visões, Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro – RJ) em 1998, oito anos depois, reuniram-se em um último encontro em 2006, no Projeto “Coletivos” / Anos 90, promovido pela pesquisadora e curadora Marisa Mokarzel, no Laboratório da Artes do Museu Casa das Onze Janelas.

A singularidade dos trabalhos apresentados aponta para o caráter de hibridação, que está na origem do grupo. Questões sobre a fatura das obras, implicaram em discussões filosóficas, teóricas, conceituais em torno da fotografia e da imagem, mas também tomadas de decisões, posturas ético-estéticas diante da produção contemporânea do Caixa de Pandora produzida em Belém no contexto histórico de desenvolvimento do grupo.

Essa problemática ético-estética tinha como postura a permissão para o uso de outras linguagens, como também sua mistura. Amálgama que contaminava as fronteiras entre um trabalho e outro, quando um trabalho se completa no outro, sendo ao mesmo tempo autoral e coletivo. As obras do grupo revelam relações de trânsito intersemiótico, compondo-se em camadas de signos e linguagens, um modo de ser mutante: é fotografia, mas que não é só fotografia; é fotografia que se expande em direção à diferentes fronteiras, fronteiras porosas.

Estes quatro artistas buscavam novos percursos, certos e incertos ao mesmo tempo, e tinham como método contrariar os procedimentos técnicos e os modos tradicionais de expressão da fotografia – para eles o processo de criação da fotografia não se iniciava no momento em que o obturador se abre até o momento em que a imagem se revelava, o pensamento fotográfico do grupo ultrapassa esses procedimentos.

Mesmo a partir dessa premissa, todos concordavam que nada era feito com a intenção de transgredir, de ser aquele que inaugura

uma outra forma de ver a fotografia. Esse modo de pensar está no discurso dos artistas, revelado nas entrevistas realizadas no processo da pesquisa, por várias vezes afirmam que tinham pouco acesso ao que se fazia de arte fora de Belém, ou sobre as novas teorias de arte e seu caráter contemporâneo, todos vinham de áreas diversas da arte como formação. Existia um desejo da imagem que se expandisse para além das fronteiras da linguagem fotográfica.

Os trabalhos surgem dessa inquietação mediada pela produção fotográfica local saturada do documental e do fotojornalismo. Eles deslocaram a fotografia, não com a pretensão de um reconhecimento de ser vanguarda contemporânea, mas o desejo era ir além. Os quatro artistas assumiram no grupo uma postura diferente sobre o fazer fotografia, derrubando as barreiras e se permitindo estar em outros territórios, em vários lugares, é o que Canclini chama da fronteira porosa (CANCLINI, 1989). Isso fica explicitado quando utilizam o termo “liberdade” para definir seus processos de criação, eles se sentiam livres, e tinham o apoio uns dos outros. Como Flavya diz sobre o trabalho do grupo: “era o quê não se identificava exatamente como fotografia ou como só fotografia, essa foi a história do Caixa de Pandora”. (Mutran, Entrevista, 2019)

Aqui começa a se delinear a hibridação fortemente marcada na constituição do Caixa de Pandora, como o híbrido, como o impuro (Canclini,1989), decorrente de uma série de misturas muitas vezes contraditórias, o grupo toma pra si o mito grego

que trata da existência da mulher, explicando sua contribuição para abrir a caixa que contém todos os prazeres e dores do mundo. A palavra grega – mito - significa contar, narrar algo para alguém que reconhece aquele que fala como autoridade sobre aquilo que foi dito. “Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana. (...) Mitos são experiências de vida. A mente se ocupa do sentido.” (Campbell,1904-1987).

Os vestígios dos mitos gregos se organizam em nosso sistema interior de verdades e crenças, “como cacos de cerâmica partida num sítio arqueológico.” O nome do grupo Caixa de Pandora nos indica outro índice da hibridação entre o ato da fatura híbrida dos trabalhos visto na primeira exposição e de algumas obras posteriores. Segundo Campbell, o plano mitológico da experiência todos os mitos, em todas as épocas, tinham uma estrutura semelhante.

“Os mitos ensinam que você pode se voltar para dentro, e você começa a captar a mensagem dos símbolos. Leia mitos de outros povos, não os da sua própria religião, porque você tenderá a interpretar sua própria religião em termos de fatos – mas lendo os mitos alheios você começa a captar a mensagem. O mito o ajuda a colocar sua mente em contato com essa experiência de estar vivo. Ele lhe diz o que a experiência é.” (Campbell,1904-1987)

Tomando como base a narrativa proveniente de uma cultura – em tempo e em espaço – tão distante da realidade amazônica-belenense, os artistas trazem pra si um repertório simbólico da

tradição ocidental, tornando a própria formação do grupo uma forma de hibridismo. Um modo inconsciente e deliberado de olhar o mundo, olhar a fotografia a partir da estrutura do mito de Pandora, e um modo de voltar-se pra dentro de si, voltar-se para as questões da fotografia como linguagem para além da técnica e do possível reproduzível. Podemos identificar a existência de uma estética própria, que aponta para além da definição “de ciência ou a disciplina que se ocupa da arte”:

“Um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico do pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento” (Rancière, 2015,p. 11–12).

Cada um abriu a sua Caixa de Pandora, e no conjunto um complexo sistema sócio descortinou redes e relações temporais e espaciais, com o vídeo, com o cinema, com a literatura inserindo poemas e construção de personagens, a opção pela narrativa a partir de filmes, criando camadas de referências da literatura, ficam mais explícitos nos vídeos instalações de Mariano Klautau Filho, com trechos de poesias do paraense Max Martins, e do piauiense Mário Faustino, que viveu grande parte da sua vida em Belém e entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo¹. Mariano Klautau Filho reencena seu trabalho fotográfico, expõe seu processo com provas contatos e fotografias de processo, criando no espaço expositivo uma assemblagem de materiais, referências e significados.

Nessa primeira exposição do grupo Caixa de Pandora ocorre a utilização simultânea de linguagens e de repertório simbólico com tecnologias eletrônicas, remete-nos ao pensamento de Canclini no livro *Culturas Híbridas...*, onde defende que trabalhos que usam as novas tecnologias e ao mesmo tempo olham para o passado, no qual buscam certa densidade histórica ou estímulos para imaginar revelam suas características de hibridação. Para o autor a cultura não segue um processo ascendente, assim como certos modos de pintar, simbolizar ou refletir possam ser considerados superiores em relação aos demais. (CANCLINI, 1989, p. 352)

Um outra questão afeita às características da arte contemporânea, o acesso às novas tecnologias possibilita a reutilização de materiais visuais não autorais, “desde que tecnologias mais avançadas intervêm criativamente no registro e reprodução da arte, a fronteira entre produtores e colaboradores se torna mais incerta” (CANCLINI, 1989, p. 34), quando o artista se apropria de imagens de revistas, quando ele faz fotogramas de filme ou utiliza propagandas veiculadas em canais abertos da televisão o que se produz é “impuro”, pois mescla o autoral com o midiático para criar um terceiro. Podemos afirmar que os integrantes do Caixa de Pandora produzem entre fronteiras, que separam o que Canclini chama de popular, culto e massivo, que entre si já são híbridos na modernidade.

Os trabalhos do grupo denotam hibridação nos seus aspectos formais, na sua fatura e nos seus contextos e conceitos. No

campo da materialidade das obras essa característica aparece de forma explícita, na vontade de superar o suporte do papel fotográfico expandem e incorporam o tempo e o espaço instalativo, e inserem plasticidade na montagem dos trabalhos, de forma distinta às características da fotografia, por fim, tornam-se trabalhos auráticos, visto que, em grande parte, se mostram como autênticos, únicos, marcados por uma materialidade que Walter Benjamin descreve como *hic et nunc* - aqui e agora.

A questão da autenticidade é um tema recorrente nas falas dos artistas durante as entrevistas, fica explicitada na fatura das obras, na escolha dos materiais e no modo de manipular fotogramas, xerox, fotolitos. O processo experimental proporciona ao grupo, uma variedade de possibilidades e procedimentos com a imagens, que em alguns momentos é reproduzida e por vezes é utilizada como matéria criativa a matriz do negativo, nos termos da imagem analógica. Tais experimentações criam uma instabilidade que comporta várias possibilidades para apresentação, como por exemplo, o processo de revelação e ampliação dos filmes analógicos geralmente não apresentam o mesmo produto final, ou uma obra acabada de forma definitiva. A cada exposição existe um retrabalho na estrutura das obras ou no seu modo de apresentação, o que nos indica exposições instalativas e de um caráter de unicidade, por ser sempre uma outra.

Além disso, a montagem das obras utilizando metal, vidro, pano, madeira, janelas velhas, pregos, espelhos, sapatos, bancos, televisões, provas de fotografia, pós dourados, entre outros, criam uma atmosfera e uma especificidade que instaura a aura presente nas peças expostas pelo grupo: "o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja" (BENJAMIM, 2012, p. 02).

A materialidade dos trabalhos é um dos elementos que expande a fotografia em direção a outros territórios, a mistura de diversos tipos de papel fotográfico e experimentações químicas, incorporando outros elementos e aparatos, como em uma assemblagem, com uma "estética da acumulação" onde todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra, conferem o caráter de hibridação à produção do grupo Caixa de Pandora, ao mesmo tempo que faz uso da fotografia também faz uso de outros objetos para expressão plástica, extrapolando as fronteiras porosas da arte contemporânea. Esses usos e misturas é o que liberta a fotografia produzida pelo grupo da sua condição de simples reprodutibilidade técnica, reencenando uma relação de unicidade de cada obra, em cada exposição do grupo.

O envolvimento com a Associação Fotoativa constrói no grupo uma relação íntima com a fatura da fotografia, o laboratório possibilita o contato com todas as etapas da fotografia até o momento em que ela é fixada em papel. A sala escura, onde se revelam as fotos, passa a ser o nicho de produção de alguns dos

membros do grupo, um lugar onde se pode desenvolver experimentações com químicos, tipos diferentes de papel fotográfico, aparelhos de ampliação, intervenções em negativos ou até mesmo ferver o revelador como fazia Orlando Maneschy no processo de revelação de alguns dos seus trabalhos.

Questões que envolvem a fotografia como linguagem e de seus procedimentos e da sua feitura estavam presentes nas reuniões do grupo, tecendo nesses encontros modos outros de produzir a partir da imagem. Dubois afirma que existe angústia e alucinação no intervalo de tempo entre a imagem latente que foi capturada, porém ainda não se revelou, e a imagem propriamente revelada. Estas alucinações e angústias acometem o fotógrafo, porque a fotografia é sobre distância, ela é "como uma lâmina de guilhotina que corta definitivamente o cordão umbilical que vincula a imagem ao mundo", enquanto a imagem permanece, o objeto continua percorrendo o interminável fluxo temporal, sendo permitido àqueles que a manipulam estar entre o que se faz e se desfaz, aberto a todos os tipos dúvidas, "às flutuações, e às ilusões, às esperanças, às crenças, às ficções". (DUBOIS, 1990, p. 312),

De alguma forma, Cláudia Leão, Flavya Mutran, Orlando Maneschy e Mariano Klautau Filho, quando expõem trabalhos fotográficos no Caixa... – superam a angústia existente no tempo entre a imagem capturada e a imagem revelada e se permitem incorporar no seu processo todas as alucinações dos momentos em que se espera a imagem surgir no papel ou na tela,

explorando as esperanças e as ficções. A angústia de querer que a fotografia revelada ou projetada seja uma representação verossímil da realidade é abandonada por eles e a imagem se torna transparente ao conhecimento fenomenológico, deslocada de seu uso comumente documental, a fotografia não quer mais documentar, nem representar, ela quer apresentar.

Cláudia Leão comenta sua preferência pelo laboratório: “eu acho que a forte relação do trabalho com o laboratório, [...] tinha uma coisa muito forte de experimentação, que vinha do fato de eu ter feito a Fotoativa, eu lembro que o Miguel ficava falando, “tu gostas de ficar no laboratório, né?”, eu dizia que sim. E ficava lá fazendo minhas coisas.” (Leão, 2015) O desejo pelo momento de experimentar no laboratório se torna uma necessidade, para Flavya, Orlando e Cláudia, em alguns trabalhos eles abandonam a etapa da captura, criando a partir de fotografias de terceiros, ou veiculadas pelos meios de comunicação em massa, outra característica encontrada nas obras, e que referencia as investigações sobre a hibridação no processo de criação do grupo.

Essas análises foram possíveis a partir do que nos foi deixando a ver no levantamento material dos processos, matérias de jornais, registros históricos e das entrevistas com os artistas, essas fontes ainda esparsas, deixa evidente não só a importância do trabalho deste grupo para a História da Arte Brasileira, como também o caráter híbrido da produção do grupo Caixa de Pandora, a partir

da perspectiva plástica das obras e também da perspectiva poética e estética.

O grupo movimentou não só a vida deles próprios, teve impacto na vida de pessoas que estavam próximas e participaram da montagem das exposições, são pontos de vista que precisam ser escutados para termos um panorama mais complexo da trajetória do grupo Caixa de Pandora. Esta pesquisa não se dá por finalizada, posto que ainda existem lacunas, imagens e obras que sabemos existir, sabemos onde estão, porém não conseguimos derrubar os altos e inacessíveis muros dos acervos privados, informações e obras encarceradas, escondidas dos olhos de outros, perdidas na memória e no esquecimento, mas esta é uma outra história.

Nota

ⁱ Representavam a renovação da literatura no século XX, e compartilharam a cena literária paraense, como a geração de jovens escritores, poetas e críticos, como Haroldo Maranhão (1927-2004), Oliveira Bastos (1933-2006), Benedito Nunes (1929-), Max Martins (1926 - 2009), Rui Barata (1920-1990) e o norte-americano Robert Stock (1923-1981), então residente na capital paraense. Clarice Lispector (1925-1977)

Referências

BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo; MANESCHY, Orlando Franco (2015) Caixa de Pandora: imagem, espaço e tradução em redes de colaboração. IN: VISUALIDADES, Goiânia v.13 n.1 p. 164-191, jan-jun.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8 Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

CAMPBELL, Joseph, 1904-1987. O poder do mito / Joseph Campbell, com Bill

Moyers ; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

DUBOIS, Philippe. (1993) O ato fotográfico e outros ensaios. 2ª edição. Coleção Ofício da Arte e forma. Campinas: Papyrus,

GAGLIETTI, Mauro; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. (2007) A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini. In.: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul, 8, 2007. Passo Fundo. Anais... Passo Fundo: INTERCOM. 1-11.

GULLAR, Ferreira. (2014) A teoria do não-objeto. Disponível em: <<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/03/teoria-do-nc3a3o.pdf>> Acesso em: 25 jul 2019.

KLAUTAU FILHO, Mariano. (2002) Fotografia Paraense Contemporânea Panorama 80/90. Belém: Sec. Est. Da Cultura.

_____. (2007) A Fotografia Contemporânea e a Experiência Multidimensional. In: Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas, 16, Florianópolis. 21.

_____. (2019). Entrevista para Val Sampaio e Dóris Rocha, acervo da pesquisa

LEÃO, Cláudia. (2012) Entrevista 2012 Apud ORLANDO, MANESCHY, Caixa de Pandora: imagem, espaço e tradução em redes de colaboração. P. 172 -. Belém.

_____. (2015). Entrevista para Nina Soares, acervo da pesquisa.

MAGNO, Luciana. (2012) Miguel Chikaoka E Fotoativa: Pontuações No Movimento Fotográfico Contemporâneo No Pará. In.: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 21. Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro:

MANESCHY, Orlando. (2010) Caixa de Pandora: imagem, espaço e tradução em redes de colaboração - Projeto de pesquisa desenvolvido no âmbito da Faculdade de Artes Visuais / Instituto de Ciências da Arte / Universidade Federal do Pará, coordenado pelo Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy, e financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no período de 2005 a 2010.

_____. (2019). Entrevista para Val Sampaio e Dóris Rocha, acervo da pesquisa.

_____. (2005) Imagens desdobradas: operações comunicacionais da imagem no campo da arte. (Tese) São Paulo: PUC/SP.

_____. (2012) Orlando Maneschy e uma Belém selvagem como caixa de Pandora. [Entrevista].in: Ateliê 397. 19/09/2012 <https://ateli397.com/orlandomaneschy-e-uma-belem-selvagem-como-caixa-de-pandora/>. Entrevista concedida a Ricardo Macedo. Acessado em 18/06/2017 às 15:58.

_____. Cartografias Da História Da Fotografia No Pará. In.: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, 2003. João Pessoa. Anais....João Pessoa: ANPUH, 2003.

MEDEIROS, Afonso. (2012) 80/90 Do 20: As Encruzilhadas Histórico-Geográficas de uma Geração. In: E56 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. (21.: 2012: Rio de Janeiro). Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. Págs. 1893-1905. Acessado em

http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/afonso_medeiros.pdf

MOKARZEL, Marisa. (2005) Percursos Transversais E Descontínuos. Visibilidade amazônica e o circuito de arte em Belém (1980–2000). 265 folhas. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará. 01 volume. 20 ANPAP, 2012. 2021-2035.

_____. (2008) Caixa de Pandora: deslocamentos, novas linguagens e práticas na fotografia paraense dos anos 1990. Este é um texto da palestra proferida em 10/10/2008 no III Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de investigação. Arte como fotografia/fotografia como arte no MAC-USP.

_____. (Coord.); Lima, Janice Shirley Souza; Moura, Simone de Oliveira. (2009) M716a. Rios de terras e águas: navegar é preciso /– Belém: UNAMA, 164 p. ISBN 978-85-7691-087-9 <http://www.riosdeterraseaguas.com/pdf/rios.pdf>

MUTRAN, Flavya. (2019). Entrevista para Val Sampaio e Dóris Rocha, acervo da pesquisa.

RANCIÈRE, Jacques. (2015) O inconsciente estético. Rio de Janeiro: Editora 34.

A COLEÇÃO AMAZONIANA DE ARTE DA UFPA: NOTAS PARA GESTÃO DO ACERVO

**Ma. Paola Haber Maués
Prof. Dr. Orlando Maneschy**

RESUMO: A Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará tem sua origem no desejo de estabelecer um ambiente de reflexão e articulação de artistas, obras, metodologias e pensamentos a partir de questões e experiências na/da região amazônica, buscando visibilizar processos e constituir acervo na instituição, em consonância com uma produção artística que se manifesta na Região Norte do Brasil, com sua complexidade, para além dos estereótipos que são ativados ao se pensar este território. O objetivo deste artigo é descrever qual o estágio atual da Amazoniana, principalmente no tocante aos procedimentos de gestão do acervo, enumerando alguns desafios já mensurados até o presente momento.

PALAVRAS-CHAVE: Amazônia. Coleção Amazoniana. Artes Visuais. Processos museais. Museus e Coleções universitárias.

ABSTRACT: The Amazoniana Art Collection of the Federal University of Pará (Brazil) has its origin in the desire to establish an environment for reflection and articulation of artists, works, methodologies and thoughts based on questions and experiences in/of the Amazon region, seeking to make processes visible and constitute a collection in the institution, in line with an artistic production that manifests itself in the Northern region of Brazil, with its complexity, beyond the stereotypes that are activated when thinking about this territory. The purpose of this article is to describe the current stage of Amazoniana, mainly with regard to the collection management procedures, listing some challenges already measured to date.

KEYWORDS: Amazon. Amazoniana Collection. Arts. Museum work. University Museums and Collections.

Introdução

A Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará tem sua origem no desejo de estabelecer um ambiente de reflexão e articulação de artistas, obras, metodologias e pensamentos a partir de questões e experiências na/da região amazônica, buscando visibilizar processos e constituir acervo na instituição, em consonância com uma produção artística que se manifesta na Região Norte do Brasil, com sua complexidade, para além dos estereótipos que são ativados ao se pensar este território.

Fruto de pesquisa sedimentada na academia, em processos desenvolvidos ao longo de estudos sobre a arte produzida na região, em articulações engendradas a partir do tripé ensino, pesquisa e extensão, propiciando trocas com artistas, estudantes e pesquisadores que emergiram por meio de resultados diversificados e favoreceram a necessidade de perceber associações entre experiências e criações de artistas, a Coleção Amazoniana estabelece um campo para o diálogo entre processos e materializa-se em uma coleção estabelecida por um desejo coletivo, sendo articulada em uma proposta curatorial desenhada em diálogo com múltiplos atores da cena cultural da região.

O projeto originalⁱ foi submetido e contemplado inicialmente pelo edital da Funarte Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça/Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, e se propunha a fazer um recorte com obras de seis artistas, dando origem à Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, mas o recorte foi ampliado quando os curadores convidaram outros artistas para

integrar a coleção que se delineava e ao ser aprovado projeto para o edital Circulação | Mediação do Instituto de Arte do Pará (IAP), em 2012, ampliando o alcance do projeto.

Nesse contexto, foram configuradas duas mostras, reunindo um conjunto de 31 artistas integrantes das exposições: Amazônia, Lugar da Experiência, no Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA) e Entre Lugares, no Museu Casa das Onze Janelas, tendo a participação de: Acácio Sobral, Alberto Bitar, Alexandre Sequeira, Armando Queiroz, Cláudia Leão, Danielle Fonseca, Dirceu Maués, Éder Oliveira, Elza Lima, Grupo Urucum, Keyla Sobral, Lucas Gouvêa, Lúcia Gomes, Luciana Magno, Luiz Braga, Jorane Castro, Maria Christina, Melissa Barbery, Miguel Chikaoka, Octávio Cardoso, Oriana Duarte, Patrick Pardini, Paula Sampaio, Raquel Stolf, Roberta Carvalho, Roberto Evangelista, Rubens Mano, Sinval Garcia, Thiago Martins de Melo, Val Sampaio e Victor de La Rocque, contando ainda com duas intervenções urbanas, de Éder Oliveira e de Lucas Gouvêa, além da exibição do filme Invisíveis Prazeres Cotidianos, de Jorane Castro, no Cinema Olímpia – o mais antigo em funcionamento no país. Isso constituiu o embrião da Amazoniana, agregando ainda encontros e debates, como os Seminários Conversações: olhares sobre a Amazônia 1 e 2, tendo o pioneirismo de ser transmitido ao vivo pela internet. O projeto também favoreceu o acesso ao público de um conteúdo digital disponibilizado no site <www.experienciamazonia.org> (lançado em 13 de dezembro de 2012), contendo as obras, informações sobre os artistas e textos sobre suas produções.

No ano seguinte, a partir da premiação do edital Conexões Artes Visuais – MinC/Funarte/Petrobrás em parceria com a UFPA, foi editado o livro *Amazônia, Lugar da Experiência: Processos Artísticos na Região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, trazendo não apenas as reproduções das obras e imagens das exposições, mas um conjunto de textos de artistas, pesquisadores que pensam a existência na região. Com sua distribuição gratuita, o livro alcançou estudantes da rede pública, professores, pesquisadores, artistas, discentes de graduação e pós-graduação, bem como bibliotecas. Seu formato digital é de fácil acesso para livre downloadⁱⁱ.

Em 2014, com o fechamento do ateliê do estilista André Lima, iniciou-se uma conversa sobre o processo de musealização do seu acervo pessoal, composto por documentos, imagens, provas-piloto, roupas de desfiles, acessórios etc, sendo realizado um plano curatorialⁱⁱⁱ para doação do acervo em forma de conjuntos direcionados para Anhembi-Morumbi-UAM (SP), Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado-MAB/FAAP (SP), Museu de Arte do Rio de Janeiro-MAR (RJ) e Coleção Amazoniana de Arte da UFPA (PA). Este processo, idealizado pelo estilista e por Orlando Maneschy, contou com a participação fundamental da professora Yorrana Maia, do curso de Moda da Universidade da Amazônia (UNAMA), que se integrou a esta ação, deslocando-se até São Paulo para auxiliar na curadoria dos conjuntos a serem distribuídos pelas instituições e organizar o envio do acervo que viria agregar a Coleção Amazoniana, passando a atuar na coleção, estabelecendo relações produtivas entre a UFPA e a UNAMA. A Amazoniana contou ainda com a produção do

designer industrial Igor Vasconcelos, auxiliando a equipe neste complexo processo.

O acervo do estilista que demarca a criação da Seção Moda da Amazoniana foi depositado em salvaguarda da Reserva Técnica do Curso de Museologia da UFPA até ir para a reserva própria, sob os cuidados da professora Marcela Cabral^{iv}, na gestão da professora Sue Costa, enquanto coordenadora do curso de Museologia e do Laboratório de Pesquisa em Reserva Técnica de Museologia (LAPRET/UFPA) e, desde então, vem sendo estudado em projetos de extensão e pesquisa com bolsistas de iniciação científica.

O processo de ampliação prossegue, ora por doações feitas pelos artistas, ora por colecionadores ou fundos de fomento, como a empreendida pelo Fundo Z (leia-se José Roberto Marinho), com obras de Aluísio Carvão, Anna Kahn, Fernando Lindote, Jair Júnior, Kurt Klagsbrunn, Milton Guran, Osmar Dillon, Oswaldo Goeldi, advindas do projeto curatorial realizado por Paulo Herkenhoff para o 36° Arte Pará/2017. A estas somaram-se doações individuais de artistas como Cristovão Coutinho, Daniele Fonseca, Éder Oliveira, Juliana Notari, Keyla Sobral, Luciana Magno, Marise Maués, Nayara Jinkns, Paula Sampaio, Paulo Meira, Patrick Pardini e José Alberto Colares, Rafael Matheus Moreira, Sávio Stoco, Victor de La Rocque, além da obra de Cildo Meireles, intermediada por Herkenhoff, de Giuseppe Campuzano y Carlos Pereyra, por Maneschy, e de Nina Matos pelo Fundo M.

Essas doações que vieram se somando à Amazoniana foram exibidas em 2019, na curadoria da terceira mostra do acervo: Experiência

Vertigem – Nova Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, realizada no MUFPA, que contou também com programações paralelas, como bate-papo com artistas e com os Seminários Contemporâneos Diálogos com o Outro: Perspectivas Artísticas e Culturais (Módulo II), que articularam apresentações de artistas, mesa redonda e mini-curso, com Luciana Magno, Melissa Barbery e Oriana Duarte, envolvendo a comunidade, estudantes e pesquisadores, ampliando a reflexão sobre o papel da arte na sociedade. Além dessas ações que reverberam o acervo e as questões da arte, também houve desdobramentos ao longo desses anos para o]Arquivo[, com a doação de documentos e publicações e suas respectivas catalogações.

Assim, a Amazoniana tem como objetivo a instituição de um acervo constituído por produções de artistas estabelecidos na Amazônia ou de fora, geradas na dimensão do encontro com a região, revelando múltiplas Amazônias, com um posicionamento ético diante do que se vê, e que ativam questões vinculadas à identidade, diversidade, cultura, história, patrimônio, memória e experiência estética nesta região, visando ações de Ensino, Pesquisa e Extensão.

A Coleção Amazoniana de Arte da UFPA tem este nome por trazer em sua gênese a ideia de uma coleção de arte específica, concebida, articulada e localizada nesta região, dentro de uma perspectiva crítica e em diálogo com várias questões pertinentes ao campo da arte, aos museus e ao patrimônio, bem como acerca da formação de acervos, especialmente a partir de criações retiradas de colônias, considerando inúmeros processos engendrados ao longo da história em que a constituição de coleções, dentro de uma ideia de “museu universal”,

foram fundadas por meio de apropriações e saques, dentro de procedimentos coloniais. Sabemos que ainda hoje práticas de poder mediam determinadas coleções, que envolvem complexas articulações político-econômicas-culturais. (MANESCHY, 2019, p. 208-209).

Na última década, têm sido produzidos artigos, monografias, dissertações e documentos sobre a Amazoniana, como os artigos publicados por Orlando Maneschy, Marisa Mokarzel, Keyla Sobral e Marcela Cabral, dentre outros textos em coautoria com Yorrana Maia, Sávio Stoco, Danilo Baraúna e Maria Christina Barbosa, que abordam artistas e obras existentes na coleção, assim como vários trabalhos desenvolvidos com bolsistas e voluntários de Iniciação Científica, fruto de seus projetos, destacando-se os de João Polaro Soares, Guido Elias, Moema Correa, Thais Palheta e Joel Cardoso da Silva, e ainda as monografias de Bernardo Baia^v (2017), de Sammya Paixão dos Santos^{vi} (2017), João Polaro Soares^{vii} (2018) e a dissertação de mestrado de Susanne Pinheiro Dias, defendida na Universidade da Amazônia^{viii} (2018).

Vale destacar que alguns desses autores mantêm estreita relação com os processos de criação da Amazoniana e trouxeram suas pesquisas para a pós-graduação, como Keyla Sobral, curadora adjunta da Amazoniana e Marcela Cabral, museóloga que fez o primeiro inventário do acervo de André Lima, ambas doutorandas no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA.

Este trabalho ecoa e desdobra-se com a participação de pesquisadores que somam esforços na pesquisa sobre a arte da região e sua potência para a constituição de um campo de saberes que se estabelece no território das artes e ciências afins, como a Museologia. Neste sentido, a Amazoniana conta com a colaboração de pesquisadores como Paulo Herkenhoff, Marisa Mokarzel,

Rosângela Britto, Sávio Stoco, Carmen Palumbo, Tadeu Costa, dentre outros. Foi um longo trajeto que agregou artistas, pesquisadores, produtores, museólogos e consultores que contribuíram para que, ao longo de dez anos, com projetos e estudos, chegássemos até o momento atual.

Para compreendermos melhor o percurso que traz até aqui, apresentamos abaixo uma linha do tempo simplificada do desenvolvimento da coleção, desde seu início até 2019:

Linha do Tempo

2010	2011	2012	2013	2014	2017	2019
Submissão do projeto ao edital da FUNARTE.	Aprovação do projeto e início dos trabalhos de concepção das mostras, desenvolvimento de site e seminário.	Realização das exposições e Seminário e Conversações; desenvolvimento do projeto do livro.	Lançamento do Livro Amazônia, Lugar da Experiência.	Mapeamento do acervo de André Lima e processo de transporte de São Paulo para Belém e doação deste e de obra de outras obras pontuais.	Doação de obras: via Fundo Z e outros artistas. Início do projeto e articulação da exposição Experiência Vertigem.	Realização da exposição Experiência Vertigem e atividades correlatas.

Tabela 1. Linha do tempo que sinaliza o fluxo da Coleção Amazoniana ao longo da segunda década do século XX.

Fonte: Maneschy, 2019.

No ano de 2020, contabilizamos 42 novas aquisições para o acervo da seção Artes Visuais provenientes de doações de obras participantes da mostra Deslendário Amazônico – 80 Anos de Paes Loureiro^{ix}, no 38º Arte Pará, ocorrido em 2019 no Museu Histórico do Estado do Pará. Dentre estas encontram-se fotografias, videograções, pinturas, objetos, esculturas e instalações tanto de jovens artistas quanto de veteranos da região Norte do país.

Uma coleção de arte formada na universidade

De acordo com pesquisa realizada no portal do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), na base de dados do Cadastro Nacional de Museus, hoje no Brasil possuímos aproximadamente 180 museus e coleções universitárias. Em 2001, os museus e coleções universitárias ganharam o comitê exclusivo do International Council of Museology (ICOM), nomeado University Museums and Collections (UMAC), só para citar uma importante iniciativa de valorização desta tipologia.

No entanto, Almeida (2001, p. 11-12) ressalta a ligação antiga entre os museus e universidades, que nos remete às suas origens, à biblioteca de Alexandria, apesar dos vários séculos que separam o mouseion de Alexandria das universidades medievais e as atuais.

A relação das universidades com os museus é intrínseca, e os museus e coleções de arte universitária apresentam situações muito peculiares pelo seu perfil. Então, o objetivo deste artigo é apresentar processos da constituição da coleção e descrever qual o estágio atual da Amazoniana, principalmente no tocante aos procedimentos de gestão do acervo, enumerando alguns desafios já mensurados e outras medidas para o futuro, bem como refletir sobre os seus processos e construção de conhecimentos.

Evidenciamos que os processos engendrados ao longo da criação e desdobramentos da Amazoniana operam no sentido de elaboração de diálogos, em que a academia e a sociedade operam em um fluxo contínuo.

Neste sentido, remontando essas relações e a pertinência da avaliação e reflexão crítica acerca das coleções e museus universitários, com ênfase nos processos museais, reconhecendo as especificidades dos diferentes contextos, como também dos procedimentos metodológicos e técnicos adaptados às diferentes realidades.

Metodologia

Nas últimas décadas, os avanços da discussão da Museologia enquanto campo específico do conhecimento transformou e alargou a sua atuação. Apesar da definição de museus pelos órgãos oficiais ainda ser restritiva, entendemos que o museu pode se caracterizar em quaisquer espaços onde se dê a relação de musealidade (SANTOS, 1999; VAZ, 2017).

De acordo com Santos (Ibid., s/p), a “[...] aplicação do processo museológico não está restrita à instituição museu, ele pode anteceder à existência objetiva do museu ou ser aplicado em qualquer contexto social”. Partindo destes pressupostos, justificamos a gestão da Coleção Amazoniana de Artes da UFPA a partir do olhar museológico e desenvolvendo processos museológicos, visando a sua finalidade de colaborar com o Ensino, a Pesquisa e a Extensão Universitária.

Gerir as informações existentes sobre os objetos que compõem uma coleção é uma das tarefas basilares das coleções museológicas, ainda mais quando tratamos especificamente de documentar arte contemporânea, em que na maioria das vezes a documentação se confunde com a própria obra de arte e

vice-versa (GROYS, 2015). Para tal, devemos realizar a gestão da coleção desde as normas e padrões estabelecidos pela comunidade museológica, que facilitem sua execução com rigor e critério científicos, pensando em boas práticas para a documentação.

Desta forma, utilizamos como metodologia a norma britânica SPECTRUM (Standard Procedures for Collections Recording Used in Museums), voltada à gestão de coleções, produzida pela organização Collections Trust, traduzida e publicada em português em 2014 por uma parceria entre a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, do Museu da Imigração, da Pinacoteca do Estado e do Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo (SECRETARIA ..., 2014).

A nova versão SPECTRUM 4.0, lançada em 2011, consolida a norma como referência internacional sobre os fluxos de trabalho que devem ser realizados no cotidiano da gestão das coleções, apresentando os procedimentos em formato de diagrama, de maneira simples e direta, inclusive enumerando procedimentos mínimos exigidos para boas práticas no que tange à documentação museológica. Desde a sua publicação em 1994, o SPECTRUM tornou-se um padrão global, utilizado em mais de 23 mil museus e galerias de todo o mundo. O objetivo do SPECTRUM é garantir que as coleções sejam acessíveis, bem cuidadas, devidamente interpretadas e gerenciadas de maneira profissional, para o benefício do público (Idem).

O SPECTRUM apresenta-se, então, como um conjunto de instrumentos de apoio à documentação e gestão de coleções que, pela sua relevância, decidimos aplicar como norma principal para gestão da Coleção Amazoniana

de Arte da UFPA, a despeito de que buscamos estar atentos a novos parâmetros e conceitos museológicos que vêm sendo revistos nos últimos anos.

Resultados e discussão

O objetivo deste trabalho é revelar o momento atual da Coleção Amazoniana, no tocante aos procedimentos de gestão do acervo, enumerando alguns desafios já mensurados. Constituímos o nosso relato desde a nomeação do cargo de técnica em museologia^x, para atuação no Instituto de Ciências da Arte, direcionada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, destinada à equipe técnica de gestão da Coleção, após um longo processo para a aquisição do código de vaga.

Inicialmente, foram empreendidos estudos e conversas sobre a coleção, tendo acesso a trabalhos acadêmicos e catálogos de exposições para embasar a sua pesquisa. Travou-se contato também com toda a documentação que havia sido produzida sobre a coleção até então, que consiste em inventários do acervo André Lima realizados pela Profa. Marcela Cabral e alunos bolsistas do curso de Museologia da UFPA, totalizando 284 documentos, 239 acessórios, 56 amostras de tecidos, 78 peças de aviamento e 253 peças de vestuário (Figura 1); e do acervo de Artes Visuais, realizado pelo museólogo Wanderson Costa, que conta com 63 peças. No total, foram contabilizadas 973 peças inventariadas até então, restando ainda um conjunto significativo de imagens e documentos presentes na seção Moda e no [Arquivo] por inventariar.

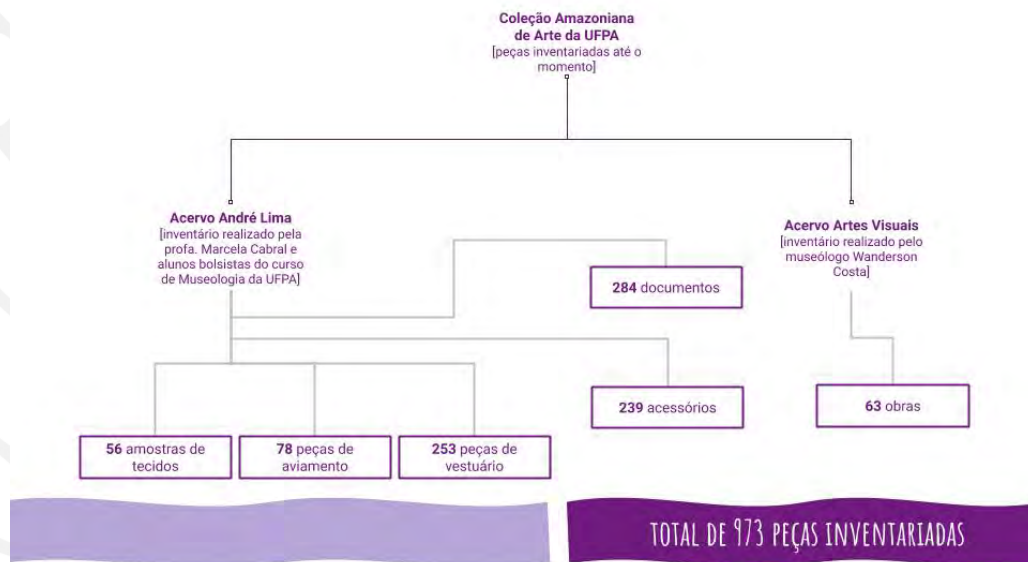


Figura 1 - Coleção Amazoniana de Arte da UFPA - número de peças inventariadas até 2019.

Contabilizando a inclusão de 42 novos objetos oriundos da aquisição através do evento 38° Arte Pará (2019), em 2020 temos um total de 1015 peças inventariadas, que estão subdivididas na coleção da seguinte forma: Seção Artes Visuais, Seção Moda, Seção Design e]Arquivo[.

Neste interim, manteve-se contato com profissionais da área Museológica e Arquivologia para assessoria quanto à realização de procedimentos técnicos, que foram de imensa valia para auxiliar na questão de normas e padrões de documentação e inventários para artes, bem como sobre catalogação e repositórios para gestão das coleções. Já na área específica da Arquivologia, houve a visita técnica da coordenadora de gestão documental do Arquivo Geral da UFPA, que contribuiu no diálogo acerca da preservação e organização dos documentos arquivísticos.

Estabelecemos parceria institucional com a equipe do Tainacan, projeto de pesquisa desenvolvido pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade de Brasília (UnB) e Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), através da qual realizamos reuniões periódicas para viabilizar a implantação do repositório digital para gestão da Coleção Amazoniana, que está hospedado no site da UFPA e futuramente será apresentado para a comunidade em geral, com parte da coleção disponível para acesso, dentre outras informações relevantes.

O Tainacan consiste em uma plataforma profissional para repositórios que permite a gestão e a publicação de coleções digitais, que é utilizado por museus públicos e privados no Brasil e estrangeiros, e tem apoio do Instituto Brasileiro de Museus. O Tainacan surge como um projeto de pesquisa de universidades públicas – UFG e UnB – e já é utilizado por diversos museus e coleções universitárias no Brasil. Aqui no Pará, encontram-se em fase de implantação o Tainacan do Herbário Profa. Marlene Freitas da Silva, a coleção universitária da Universidade do Estado do Pará (UEPA) e o repositório da Amazoniana, a primeira coleção de arte do Norte do Brasil que terá o projeto implementado.

A disponibilização do acervo em espaço digital, com todo o trabalho que estamos desenvolvendo de catalogação das peças, além da pesquisa de informações relevantes sobre o histórico da coleção, sobre os artistas e outros conhecimentos importantes, está propiciando grande empreendimento que facilitará a gestão da coleção, além de difundir o acervo e as informações a ela relacionados. Embora a equipe seja restrita, conta-se com atuação dos os alunos da graduação em museologia da UFPA Thaís Palheta, Moema Lima e

Joel Carlos da Silva, e o aluno de artes visuais Guido Elias, bolsistas do projeto de pesquisa Percursos da Imagem na Arte Contemporânea e seus Desdobramentos – Arte e patrimônio artístico na Amazônia – Refletir sobre a Coleção Amazoniana de Arte da UFPA enquanto um território de experiências vivas e de conhecimento em fluxo, que atuam nas pesquisas, debates e conhecendo todas as etapas de implementação.

Como dito anteriormente, a norma SPECTRUM é dividida em procedimentos necessários para as boas práticas museológicas. Porém, sabe-se que a maioria dos museus não dispõe de estrutura ou recursos para a implementação de todos os procedimentos, então a norma elenca o que se chama de 'procedimentos primários do SPECTRUM', que consiste em um conjunto de práticas primordiais para o funcionamento das instituições museológicas, quais sejam: entrada de objeto, aquisição, controle de localização e movimentação, catalogação, saída de objeto, documentação retrospectiva, empréstimo – entrada e empréstimo – saída.

A partir dos parâmetros da norma SPECTRUM e da pesquisa em bibliografia específica da área e em sites dos mais diferenciados museus, arquivos e bibliotecas, estamos elaborando os procedimentos, fichas e formulários para a boa gestão da coleção Amazoniana, dando prioridade aos procedimentos primários. Almeida (2001) afirma que "existe um maior nível de complexidade nas discussões sobre as coleções de arte no âmbito universitário em relação às ciências naturais ou outras, pois, p. ex., os altos valores de mercado e a difícil definição de políticas de aquisição criam obstáculos para formação e ampliação das coleções desta natureza".

Conclusões

A Coleção Amazoniana de Artes da UFPA tem relevância por agregar processos e obras que são frutos da experiência de criar e pensar a arte a partir da região e desdobrar o seu conjunto por meio de pesquisa e procedimentos de extroversão, consolidando-se como uma das mais significativas coleções de arte contemporânea na/da Amazônia, buscando contemplar múltiplas identidades, além da diversidade, cultura, história, patrimônio, memória e experiência estética da região. Por isso, ressalta-se a importância da sua documentação e também subsidiar processos de pesquisa e difusão do acervo, e das possibilidades de desdobramentos dessas pesquisas, constituindo-se como um terreno fértil para o refletir sobre a região.

Ao realizar este levantamento preliminar, entendemos ser necessária a definição de algumas metas para o futuro – de curto, médio e longo prazos – pensando nas boas práticas para o desenvolvimento e atribuição de sentido à coleção.

A curto prazo, pensa-se no lançamento do repositório digital Tainacan da Coleção Amazoniana, com parte do seu acervo, neste primeiro momento, além de informações sobre exposições, artistas e percurso histórico de formação da coleção. A médio prazo, pretende-se disponibilizar todo o acervo da Seção Artes Visuais no repositório digital da Amazoniana, para o acesso da comunidade em geral e estabelecer critérios para garantir que, no mínimo, os oito procedimentos primários de boas práticas em documentação

estabelecidos pela norma SPECTRUM sejam efetivados na gestão da coleção. A médio/longo prazos espera-se que a coleção seja totalmente transportada para a nova reserva técnica no Convento dos Mercedários (UFPA), que no momento está em fase de implementação do projeto.

A longo prazo, expecta-se disponibilizar todo o acervo da Amazoniana de forma online e entende-se a necessidade de se desenvolver a Política de Acervo da Coleção, explicitando todos os procedimentos relacionados à gestão de forma sistemática, como, por exemplo, a Política de Aquisição e Descarte, além do estabelecimento de uma Comissão de Acervo, dentre outras políticas, processos e procedimentos relacionados ao campo museológico.

Entendemos que as metas aqui mencionadas não abrangem a totalidade de procedimentos e tarefas necessárias para a boa gestão da coleção. Entendemos também que a realização de parcerias e o envolvimento de um maior número de pessoas no trabalho será necessário para que consigamos seguir adiante. Este artigo, portanto, pode ser configurado como uma primeira análise dos processos desenvolvidos, das especificidades da elaboração dessa coleção e dos desafios mensurados até o presente momento, e uma forma de registrar e dar acesso ao público às informações sobre o andamento dos processos museológicos relacionados à Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará, que vem se constituindo, de forma que diversos atores somem esforços para a construção de um conhecimento complexo que expande a reflexão sobre o fazer museológico na região amazônica.

Referências

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?* 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Informação e Documentação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Eds.). *Conceitos-chave de Museologia*. Trad. Bruno Brulon e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

GROYS, Boris. *Arte e poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MANESCHY, Orlando (org.). *Amazônia, Lugar da Experiência*. Belém: Edufpa, 2013.

MANESCHY, Orlando. *Amazoniana, uma coleção em processo na Amazônia*. In: DONATI, Luisa Angélica Paraguai; SOGABE, Milton Terumitsu (Orgs.). *E-book do 27º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: ConVERsações Anpapianas*. São Paulo: ANPAP; UNESP; Instituto de Artes, 2018. p. 206-2016. Disponível em: http://www.anpap.org.br/wp-content/uploads/2019/10/Ebook_ARTIGOS_Conversa%C3%A7%C3%B5es.pdf. Acesso em: 19 mar., 2020.

MANESCHY, Orlando. *Documento(s), estética e experiência(s) da vida: coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará à luz da Sociomuseologia*. Projeto de qualificação. Doutorado. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2019.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Processo Museológico: critérios de exclusão* in: SEMANA DOS MUSEUS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2, São Paulo, 1999. Mesa Redonda. Disponível em: <https://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2016/04/Processo-Museol%c3%b3gico-crit%c3%a9rios-de-exclus%c3%a3o.pdf>. Acesso em: 13 nov., 2019.

SECRETARIA DO ESTADO DE CULTURA DE SÃO PAULO (et al.). *SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/Collections Trust*. São Paulo, 2014.

VAZ, Ivan. *Sobre a musealidade*. 2017. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Museologia) – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2017.

-
- i Projeto concebido e submetido por Orlando Maneschy em 2010.
 - ii https://www.academia.edu/8547267/Amazônia_Lugar_da_Experiência
 - iii Sugerido por Orlando Maneschy ao estilista e empreendido em 2014, com os processos junto a instituições que iriam receber as doações e com o deslocamento da Profa Yorrana Maia, do curso de Moda da UNAMA, para São Paulo em julho do mesmo ano, no intuito de auxiliar a constituição dos conjuntos a serem doados a cada acervo, observando o que seria de fundamental interesse para a Amazoniana e auxiliar na construção dos sentidos dos conjuntos constituídos para demais instituições. Neste processo, Maneschy acompanha e debate de forma virtual por Whatsapp e via telefone, por se encontrar fora do país. Organizados os conjuntos, a Profa. Yorrana Maia articula o traslado do acervo para Belém, que passa a constituir a seção Moda.
 - iv A professora desenvolveu o projeto de extensão "Ações de Curadoria de Acervo na Seção Moda da Coleção Amazoniana de Arte", aprovado pela Pró-Reitoria de Extensão (PROEX/UFPA) no ano de 2015, com bolsista de graduação.
 - v MUSEOLOGIA E MODA: a documentação museológica do acervo documental referente aos desfiles do estilista paraense André Lima no São Paulo Fashion Week. Trabalho de conclusão do curso de Museologia (UFPA), 2017.
 - vi DOCUMENTAÇÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS: um estudo de caso do acervo de vestuário do estilista André Lima na seção moda da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Trabalho de conclusão do curso de Museologia (UFPA), 2017.
 - vii UMA COLEÇÃO PELO OLHAR DA MUSEOLOGIA: a importância museológica da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Trabalho de conclusão de curso de Museologia (UFPA), 2018.
 - viii MODA CONTEMPORÂNEA NO MUSEU: catalogação de roupas desobedientes de André Lima na Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA), 2018.
 - ix Exposição em homenagem ao ensaísta, poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro, com curadoria de Orlando Maneschy e Keyla Sobral para o Arte Pará. A mostra parte do conceito de Visualidade Amazônica e de Deslendário trabalhados pelo professor para refletir sobre a produção artística da região.
 - x A museóloga Paola Maués, também autora deste artigo, iniciou o trabalho com a Amazoniana no dia 22 de outubro de 2019.

**AMAZÔNIA FRATURADA: A VISUALIDADE AMAZÔNICA COMO
MEDIDA PARA COMPREENDER A ARTE CONTEMPORÂNEA**

**FRACTURED AMAZON: AMAZON VISUALITY AS A MEASURE TO
UNDERSTAND CONTEMPORARY ART**

Guido Elias – PIBIC/CNPq/UFGA
Profº. Dr. Orlando Maneschy

RESUMO: Este artigo tem como objetivo constituir uma reflexão a partir de obras participantes da exposição Experiência Vertigem - Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFGA relacionando-as ao conceito de Visualidade Amazônica e do pensamento do professor João de Jesus Paes Loureiro, tendo como foco os afetos e conhecimentos presentes nestas obras de arte.

PALAVRAS-CHAVE: Amazonia, Coleção Amazoniana, Visualidade Amazônica.

ABSTRACT:

This article aims to constitute a reflection from works participating in the exhibition Experience Vertigo - New Acquisitions of the Amazoniana Art Collection at the Federal University of Pará relating them to the concept of Amazonian Visuality and the thought of Professor João de Jesus Paes Loureiro, focusing on the affections and knowledge present in these works of art.

KEY-WORDS: Amazon, Amazoniana Collection, Amazonian Visuality.

Neste artigo abordaremos algumas questões relativas aos pensamentos do professor João de Jesus Paes Loureiro e do artista Osmar Pinheiro Jr. que constituem as bases epistêmicas para a reflexão sobre a(s) cultura(s) amazônica(s), com a ideia de Visualidade Amazônica, contextualizando o ambiente cultural no qual esta se estabelece em

Belém para olharmos para um recorte de obras presentes na exposição *Experiência Vertigem – Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizada em 2019 no Museu da Universidade Federal do Pará com produções até então não exibidas como acervo da coleção.

Faz-se necessário olharmos para a cena cultural dos anos 1980 em Belém que pulsava com os processos de redemocratização e com o desejo de maior expressão fomentados por diversas manifestações e atividades culturais realizadas por produtores e artistas das mais diversas linguagens. A fotografia neste contexto foi um dos meios que ganhou destaque com projetos como *Visualidade Popular na Amazônia*, de 1982, com Luiz Braga e Osmar Pinheiro como coordenador, dentro do Projeto *Visualidade Brasileira* do Instituto Nacional de Artes Plásticas – INAP, da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE. Destacamos também proposições organizadas por fotógrafos de forma associativa, como o *FotoPará* que nasce em 1982, a *FOTOFICINA*, em 1983 e a *FotoAtiva* em 1984, projetos fundamentais para a cena fotográfica e artística local.

Neste contexto, a FUNARTE se dedicou a olhar as diversas regiões do país, buscando deslocar a atenção do Sudeste para outras localidades, estimulando projetos direcionados ao fazer artístico, fomentando o debate sobre as particularidades de cada região e suas produções visuais. Assim, foi engendrado um projeto sobre as artes visuais na Amazônia, no momento em que o curador Paulo Herkenhoff esteve como diretor do INAP. O seminário *As Artes Visuais na Amazônia*

aconteceu em Manaus, entre os dias 8 e 9 de novembro de 1984 e fez parte do projeto Visualidade Brasileira em uma parceria com a Coordenadoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Amazonas. O evento ocorreu em paralelo ao VII Salão Nacional de Artes Plásticas, que contou com uma significativa participação de diversos artistas do Norte.

No seminário, diversas vozes somaram-se, tanto do Pará, quanto do Amazonas. Poetas, artistas visuais e acadêmicos, como Osmar Pinheiro, João de Jesus Paes Loureiro, Vicente Cecim, Thiago de Mello, Renan Freitas Pinto, Miriam Limoeiro e Carlos Zílio, em diálogo, ampliaram o desejo de mergulhar nas questões regionais em suas pesquisas no campo da cultura e das artes. Destacando-se a visualidade amazônica como uma questão já observada por alguns artistas como Osmar Pinheiro e Luiz Braga, estes dois, juntos a outros artistas da fotografia e das artes plásticas, começaram a observar signos da visualidade popular e resignificá-los em suas obras. Neste contexto, discursos passaram a ser engendrados no seminário e em sua publicação do livro *As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional*, (Belém: FUNARTE, 1985) que teve conceituação e coordenação editorial desenvolvidas pelo professor e pesquisador Evandro Vieira Ouriquesⁱ.

Editado pela FUNARTE em co-edição com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura – Semec/Belém-PA, dirigida pelo professor João de Jesus Paes Loureiro, o livro tornou-se documento basilar para a reflexão

sobre a cultura e as artes na Amazônia e sinaliza, também, o caminho que Paes Loureiro iria desenvolver em suas pesquisas sobre a cultura amazônica e suas epistemologias, bem como dos demais pesquisadores que se debruçaram sobre a região.

Diversos projetos foram desenvolvidos ao longo dos anos como estímulo e difusão da produção regional, com destaque para a fotografia autoral do estado do Pará, ativada por um fluxo cada vez maior de ações propiciadas por organizações, grupos, eventos coletivos, ações institucionais e curadores que passaram pela Amazônia e ampliaram a visibilidade dos criadores. No final do século XX e início do século XXI, as produções de vários artistas ganharam visibilidade, dado o número de projetos e editais de circulação empreendidos, momento em que percursos individuais e grupais se firmaram; período este em que a pesquisa em artes também passa a se consolidar institucionalmente na Universidade Federal do Pará oficialmente junto a Pró-reitoria de Pesquisa em 2006, por meio de projeto cadastrado e bolsa de Iniciação Científica voltada para discente da graduação em artes, momento ainda em o Instituto de Ciências da Arte da UFPA é criado, cenário este em que a pesquisa sobre arte contemporânea paraense irá se aprofundar institucionalmente e no qual a Coleção Amazoniana constituirá seu território.

Em 2010 foi elaborado o projeto para a constituição de um acervo com obras de artistas cuja sua produção foi fruto de uma experiência diferenciada na região. Contemplado pelo edital Prêmio de Artes

Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010, da Funarte, o projeto Amazônia, Lugar da Experiência – que originalmente agruparia apenas um conjunto de seis artistas -, deu origem à Coleção Amazoniana de Arte da UFPA, articulando a produção de 31 autores que integraram o núcleo inicial dessa Coleção, estabelecida a partir de duas mostras: Amazônia, Lugar da Experiência, no Museu da Universidade Federal do Pará, e, Entre Lugares, no Museu Casa das Onze Janelas, bem como duas intervenções urbanas, de Éder Oliveira e Lucas Gouvêa e a apresentação do filme Invisíveis Prazeres Cotidianos de Jorane Castro.

É necessário perceber aquele momento histórico dos anos 1980 como ponto de inflexão e o que dali ecoa aos nossos dias, chegando até à exposição Experiência Vertigem – Novas Aquisições da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA - terceira exposição do acervo da coleção Amazoniana e às atividades relacionadas a essa mostra -, em diálogo com as discussões norteadoras sobre as especificidades de lugar. Assim, nos reportamos ao que sinaliza Osmar Pinheiro em seu texto A Visualidade Amazônica: "...o sentido desse "voltar-se para si mesmo" da perspectiva de uma visão não excludente das questões que informam a arte contemporânea." (PINHEIRO JR., 1984, p. 95). É um conectar-se a matrizes da cultura regional, percebendo diálogos, interferências e relações da visualidade popular, compreendendo toda uma pluralidade cultural que se manifesta na região para além da ideia de exotismo, observando relações históricas, práticas vinculadas à ancestralidade dos povos.

“onde arte e trabalho são partes de um mesmo movimento cuja razão é o afeto; que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir de todo. [...] É fato de que a paisagem vem mudando, em muitos casos o discurso dessa visualidade é a narrativa trágica da devastação amazônica, que se expressa ideologicamente pelos canais da indústria cultural. (PINHEIRO JR., 1984, p. 96 – 97).

Experiência Vertigem reuniu trabalhos de arte integrados ao conjunto entre 2014 e 2017, e foi realizada no Museu da UFPA, entre 15 de março e 26 de maio de 2019, apresentando obras modernas e contemporâneas, revelando o pensamento dos artistas em suas dimensões políticas, em diálogo com especificidades da região, constituídos por experimentos estéticos e articulações de modos de existir, subjetivações e violência. Ativar potências presentes em processos e condutas do experienciar e criar na região é um dos motes de construção do acervo da Amazoniana e encontra-se em um dos vértices norteadores para o desenvolvimento da exposição Experiência Vertigem, que se desenhou como um convite para romper com o pensamento colonizado que insiste em se manter quando se empreende uma busca pela compreensão deste território.

A Visualidade Amazônica

A teoria cunhada pelo artista visual Osmar Pinheiro Jr. no seu texto homônimo que encontra-se no livro “As Artes Visuais na Amazônia: Reflexos sobre uma Visualidade Regional” considera diversos pontos que se entrelaçam para uma possibilidade de identificação da visualidade na amazônia, a partir da arte e seus tensionamentos e

problemáticas fundantes. Osmar Pinheiro Jr. nos fala sobre o poder do afeto para a arte e o trabalho na região amazônica:

Onde a arte e o trabalho são partes de um mesmo movimento cuja a razão é o afeto: que quatro séculos de violência colonizadora não foram capazes de destruir de todo [...] transitando entre o prazer e a necessidade, cujo símbolo maior é o porantim, remo mágico, que é também arma de guerra e suporte, onde se acham inscritos os signos que narram a tradição lendária [...]. (PINHEIRO JR., 1985, p. 96)

Paes Loureiro irá problematizar o território no qual esta visualidade se manifesta de forma a revelar as instâncias variadas das potências que ali operam:

Esta é uma realidade social complexa, articulada por uma cultura que, para ser compreendida na relação dialética de autonomia entre as partes de seu "sistema aberto de autoecorganização", exige uma reflexão que reconheça "a causalidade recursiva complexa individuo-sociedade assim como as causalidades recursivas entre o sociológico, o político, o econômico, o demográfico, o cultural e o psicológico, etc. Por via de consequência, um procedimento que integre "observador/conceituador", "interrogação e reflexão filosófica". O que permite integrar também, na compreensão dessa cultura, a dimensão estética e os componentes extraestéticos que a completam e tensionam. (LOUREIRO, 2015, p. 430)

Estes agenciamentos de potências que Irrompem nas especificidades do lugar e que se manifestam em operações complexas, respondem ao mundo a partir da experiência íntima de fricção com este ambiente e sua diversidade de matrizes, deflagrando novas organizações artísticas em lugares de enunciação. Percebemos aí a episteme da visualidade amazônica.

A partir da interpretação do conceito da visualidade amazônica, foram analisadas seis obras participantes da exposição Experiência Vertigem, considerando fala dos artistas durante atividades propostas pela organização, seu contexto histórico de produção e ativação do/da artista.

Segundo Paes Loureiro, a arte pode ser interpretada como uma forma de conhecimento que a partir do estético, da imagem, fala sobre alguma informação a qual o artista julga ser importante ao mundo. Dessa forma, é possível colocar a arte amazônica como detentora de um discurso extenso que perpassa por várias problemáticas específicas ou não da região brasileira, isso porque não encontra-se dissociada nas obras a Amazônia quanto floresta e a Amazônia quanto região complexa de nove países. Focando especificamente na parte brasileira desse território, as obras aqui analisadas se interligam pela força criadora que em sua unanimidade parte de situações sociais de exclusão ou de estereótipos impostos sobre a população amazônica ou o local amazônico. Portanto, o fio condutor nos leva a refletir sobre os vários afetos que atingiram esses e essas artistas.

Além dessa origem da criação, também é atentado ao conhecimento que essas obras nos transmitem.

Quer dizer, na arte a dominante é a dominante artística, ou estética, hoje a gente usa a palavra estética já com um certo cuidado, porque se identificou estética muito com essa tradição renascentista do belo. Hoje o estético passou a ser um dos componentes da obra de arte e o que se passou a entender é a arte como sendo algo que é uma forma de expressão a partir de uma intuição do criador. Hoje a feiúra também faz parte como uma categoria da arte assim por diante.

Mas o conhecimento no nosso tempo agora é necessário levar em conta aquilo que a obra de arte contém de expressão do conhecimento. A dificuldade é que se na filosofia, nas ciências o conhecimento ele é revelado através de experimentação, demonstração e um conceito, na arte temos a revelação, então na obra de arte o conhecimento se revela, e se revela pelas imagens, sejam mentais, sejam visuais.(informação verbal)ⁱⁱ

Foi levado em consideração essa especificidade da arte como detentora de um conhecimento para a análise das obras abaixo.

As obras observadas

Dentre as obras analisadas, a de Nina Matos intitulada Glorious Jungle (2019) abre a exposição Experiência Vertigem. Tratando de forma sutil e aparentemente delicada sobre as classes marginalizadas na Belém da Belle Epoque, a artista levanta a questão dos poucos registros dessas crianças visto que sendo estudantes de grupos escolares,

advinham de famílias de baixa renda e figuram como coadjuvantes no *Álbum da Festa das Crenças*ⁱⁱⁱ (1905), publicação governamental que visava mostrar a civilidade e modernidade local da época. Em função disso Matos transporta os pequenos para uma imagem emblemática, coabitando com mapas antigos e azulejarias, evidenciando camadas temporais e remontando um passado de disputas de terras, disputas essas que não acabaram e que se atualizam no intenso e ininterrupto desmatamento que a região enfrenta nos dias atuais, com toda uma sorte de desrespeitos e violência para com a gente da região e com a natureza.



Figura 1: Glorious Jungle. MATOS, Nina. Ano: 2019

Devastação e violência que afetam natureza e pessoas são vistas em obras como de Sávio Stoco com a instalação *Amazônia, Esfinge* (2012), que problematiza os processos de desmatamento e

da imagem construída sobre a própria região. Stoco nos coloca em um ambiente em que os próprios amazônicos compram a imagem que o colonizador tem da região, uma imagem exótica, com uma natureza extremamente exuberante, deixando a margem os vários tensionamentos sociais que co-existem, como todo o ambiente onde a pintura se apresenta, todo revestido em madeira retirada da floresta. Paradoxo esfinge. Questões que serão cobradas de seus habitantes um dia.

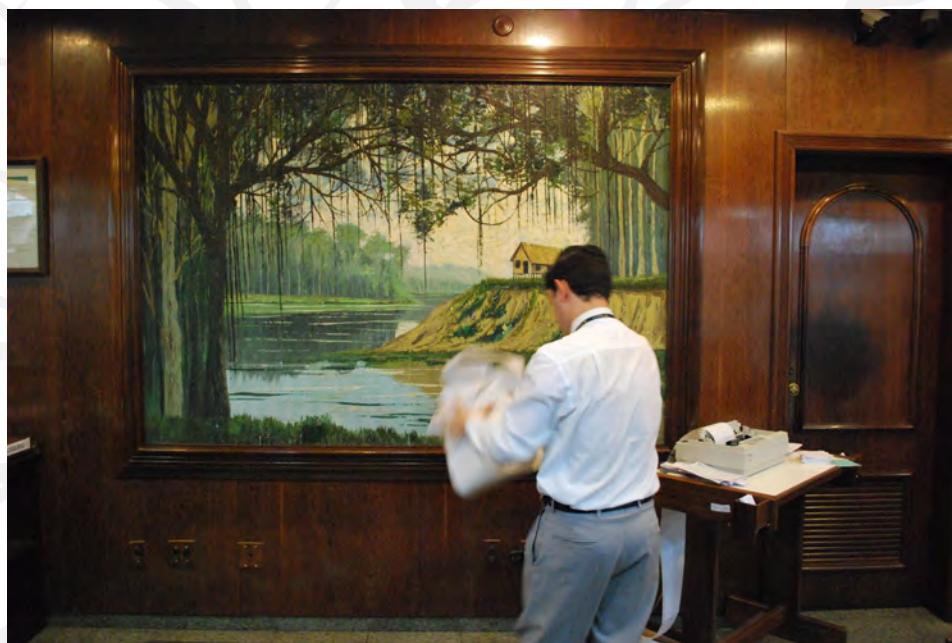


Figura 2: Amazônia Esfinge. STOCO, Sávio. Ano: 2012.

Nayara Jinkss, por outro lado, com sua fotografia *Todo mundo viu, ninguém falou um a* (2019), retrata de forma metafórica um povo subalternizado e vivendo na miséria das grandes periferias. Na

imagem se vê um saco plástico cujo conteúdo é composto de pés e cabeças de frangos, o alimento mais barato para aqueles que nada têm. A obra que, segundo a artista, foi feita em uma feira municipal de um dos bairros mais marginalizados da capital paraense pode também criar um paralelo com os corpos “ensacados” e esquecidos pelo poder público. Descaso, violência e poder. Os miúdos, as sobras, os restos, as migalhas que são oferecidos ao povo.



Figura 3: Todo mundo viu, ninguém falou um a. JINKSS, Nayara. Ano: 2019.

São duas pinturas que Éder Oliveira traz em *Experiência Vertigem*, obras que revelam o amazônida de formas diferentes, mas enfatizando a marginalização sofrida por esses que na região são a maioria da população. Em uma delas Oliveira retrata o personagem de forma abstrata usando apenas uma tonalidade de

cor e esta simboliza uma variante do tom de pele do sujeito amazônico em Sem Título (J.C.B.T.SET – 14) – Série Monocromos e Sem Título (2016). Essa questão que o artista enfatiza é de especial relevância, pois coloca de forma contundente a questão do racismo institucionalizado, a maneira que se concretiza a marginalização do povo amazônico em seu próprio local, demonstrando em certa medida o quanto o colonialismo está enraizado e as múltiplas formas com que assola a vida. Para o curador Paulo Herkenhoff “O processo colonial foi, portanto, uma guerra de canibalismos” (HERKENHOFF, 2012, p. 25) e está se perpetua até os dias de hoje.



Figura 4: Sem Título (J.C.B.T.SET – 14) Série Monocromos. Ano 2016 e Sem Título 2019, OLIVEIRA, Éder



Figura 5: O Rio Morreu di Nós. PARDINI, Patrick; COLARES, José Alberto.
Ano: 1984.

A exposição se consolidou como um ambiente de debates sobre questões atuais ligadas a região amazônica, de modo a suscitar reflexão sobre vários dilemas existentes nesse território, questões sócio-econômicas, de raça, de gênero, de apagamentos históricos. As imposições que trazem os grandes projetos constituídos pelo governo federal, existentes desde a época da ditadura militar, tocados de forma precisa pelas obras de Patrick Pardini e José Alberto Colares, no audiovisual documentário transcrito para vídeo *O Rio Morreu di Nós* (1984), produzido antes da operacionalização da barragem de Tucuruí e pela obra de Paula Sampaio, *Árvore* (2015), que finaliza um amplo processo de trabalho iniciado nos anos 1990, quando começa a frequentar o grande lago gerado pela implementação da usina hidrelétrica de Tucuruí. Essa discussão sobre os grandes projetos para a Amazônia revela-se de maneira contundente nessas obras, que evidenciam o poder do capital sobre vida.



Figura 6: Árvore, SAMPAIO, Paula. Ano: 2015

No catálogo do projeto de livro *O Lago do Esquecimento de Paula Sampaio*, premiado pela FUNARTE em 2012/2013, a pesquisadora Rose Silveira irá abordar o impacto violento da constituição desse lago artificial que a vida naquela região:

Nas ilhas do lago, a população vive como que invisível. As comunidades, de forma paradoxal, ainda não possuem energia elétrica, mesmo que vivam na região onde 14 milhões de litros de água por segundo movem 23 turbinas para geração de energia. Vivem, nesse caso, como no mito de Tântalo, o semideus punido por Zeus a passar o resto da vida dentro de um vale, onde, apesar da abundância de água e de frutos, viveria com sede e fome. (SILVEIRA, p.37)

Sobre os processos que assolaram e seguem violentando culturas e países, especialmente nos chamados países do terceiro mundo, Walter Mignolo irá sinalizar acerca da complexidade presente no cerne das relações que se estabelecem:

Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben. Los procesos decoloniales consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la "negación".

Observamos uma busca de se estabelecer relações que rompem com os processos de colonialidade nas condutas empreendidas por diversos artistas. Longe de reiterar imagens exóticas ou cristalizadas sobre a região, há uma produção atenta ao fluxo da história e seus impactos, que engendra diversos processos na fricção com a vida real e que vem à tona como pensamento materializado em arte, fomentando novas discussões acerca do território, seus conflitos e atravessamentos.

Sendo uma das regiões mais marginalizadas do país, consumida por várias ações sejam de ordem política, econômica e social, a Amazônia encontra-se imersa, ao longo dos séculos, em múltiplos processos colonialistas. Essas obras aqui postas fazem um curto retrato de como situações existentes afetam o fazer dos artistas, trazendo como força motriz de suas produções eventos que atingem suas percepções sobre o mundo ao redor.

As obras abordadas, discutem temas diversos, tocam de uma forma ou de outra a ideia de Amazônia com criticidade, revelando os contrastes da realidade que se vive nessa parte do país. Osmar Pinheiro ao abordar a visualidade amazônica e nos falar da força do afeto que transforma a arte e o trabalho na região, nos fornece a fagulha de que esse afeto não se detém apenas em um sentimento estimulador, mas

pode ser algo que cinde o espírito, afeta e nos instiga a abrir os olhos, romper com um olhar previsível sobre nós mesmos e, ao reverberar, poder reinventar um lugar em nós mesmos que subverta a tragédia há séculos profetizada em uma busca da elaboração de processos decoloniais.

Referências:

CECIM, Vicente. O colonialismo na Amazônia. In: VIEIRA, Evandro Ouriques (coord. Ed.) et al. As artes visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. Amazônia: Ciclos de Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012.

JINKSS, Nayara. Experiência Vertigem – visita + bate-papo. Conversa no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém, PA: 06 abr. 2019.

MANESCHY, Orlando. Amazônia, arte e utopia. In: GERALDO, Sheila Cabo, COSTA, Luiz Cláudio da. (orgs). Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas[Recurso eletrônico], Rio de Janeiro: ANPAP, 2011

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis Decolonial. Calle 14, V 5 N 7, 2011.

MATOS, Nina. Experiência Vertigem – visita + bate-papo. Conversa no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém, PA: 06 abr. 2019.

OLIVEIRA, Éder. Experiência Vertigem – visita + bate-papo. Conversa no Museu da Universidade Federal do Pará, Belém, PA: 06 abr. 2019.

OURIQUES, Evandro Vierira. As Artes Visuais na Amazônia. Rio De Janeiro: Funarte, Belém: SEMEC, 1985.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Por uma fala amazônica sobre a cultura. In: VIEIRA, Evandro Ouriques (coord. Ed.) et al. As artes visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE, 1985.

_____. Cultura Amazônica. Manaus: Valer Editora, 2015.

_____. Seminários Contemporâneos - Arte Pará Malhas Afetivas. Conversa no auditório da TV Liberal, Belém, PA: 09 nov. de 2019.

PINHEIRO JR, Osmar. A Visualidade Amazônica. In: VIEIRA, Evandro Ouriques (coord. Ed.) et al. As artes visuais na Amazônia: Reflexões

sobre uma Visibilidade Regional. Belém: FUNARTE, 1985.

SAMPAIO, Paula. O Lago do Esquecimento. Belém: Paula Sampaio, 2013.

Notas

ⁱ Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, É coordenador do Núcleo de Estudos Transdisciplinares de Teoria Psicopolítica e Consciência-NETCCON/Escola de Comunicação/UFRJ, que criou em 1984, diretor de pesquisa do Laboratório de

ⁱⁱ Fala do Profº João de Jesus Paes Loureiro no Seminários Contemporâneos, Arte Pará. ocorrido em Belém, 9 de nov. de 2019.

ⁱⁱⁱ Album fotográfico realizado a partir do registro fotográfico do desfile organizado pelo 83o ano da independência do Brasil pelo governo do Pará de Augusto Montenegro em 1905.

“O TEATRO PRECISA DE TEATRO? REFLEXÕES EPISTEMOLOGICAS SOBRE A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO TEATRO A PARTIR DO GRUPO DE TEATRO PALHA-PA”.

“DO THEATER NEED THEATER? EPISTEMOLOGICAL REFLECTIONS ON THE THEATER'S DETERRITORIALIZATION FROM THE PALAT-PA THEATER GROUP”.

**Paulo Roberto Santana FURTADO¹
Ivone Maria Xavier de Amorim ALMEIDA²**

RESUMO: Este artigo é o resultado da disciplina Movimento Criador do Ato Teórico que trabalhou a compreensão do ato teórico como movimento criador para a tese de doutorado dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – UFPA, dentre eles a cartografia como método de pesquisa-intervenção que me possibilitou perseguir pistas dos mergulhos que farei a partir da trajetória do Grupo de Teatro PALHA, onde me metamorfosearei em cobra anfíbia entre a água e a terra, trocando de pele e submergindo, trazendo à cena a trajetória do Grupo, suas experimentações cênicas e sua relação com o lugar da ação, periferia-centro-periferia e subjetividade. Em uma escrita de forma não linear, mas em forma de dramaturgia, em mergulhos e submersões para falar das tribos do teatro paraense.

PALAVRA-CHAVE: Teatro Paraense; Cartografia; devaneio; Espaço Teatral; Grupo de Teatro Palha.

¹ 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. Email: rspaulo36@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. Email: ivmaxavier@gmail.com.

ABSTRACT: This article is the result of the discipline Movement Creator of the Theoretical Act that worked to understand the theoretical act as a creative movement for the doctoral thesis of the students of the Graduate Program in Arts at the Federal University of Pará - UFPA, among them cartography as research-intervention method that enabled me to pursue clues of the dives that I will make from the trajectory of the PALHA Theater Group, where I will metamorphose into an amphibious snake between water and land, shedding skin and submerging, bringing the Group's trajectory to the scene , his scenic experiments and his relationship with the place of action, periphery-center-periphery and subjectivity. In a non-linear writing, but in the form of dramaturgy, in dives and submersions to speak about the tribes of the Pará theater.

KEYWORDS: Teatro Paraense; Cartography; reverie, Theater Space; Palha Theater Group.

UM ANDAR SINUOSO....

O fabulário das criações para a cena é o imaginário, principalmente das encantarias dos fundos dos rios da Amazônia. Onde o tempo do teatro é o presente e a personagem da Cobra Grande, como é conhecida é um anel de um mito religioso. Bachelard (1988, p. 102) refere-se à universalidade dos mitos de serpente, que surgem “sob as imagens mais diversas, mais inesperadas, o tema tem garantido sua consistência porque possui a mais solida das unidades: a unidade onírica”.

A Cobra Grande casa a filha e para que esta possa dormir, manda-lhe a noite dentro de um caroço de tucumã, ela vence quase todos os animais, filha de um demônio, voou para o céu, onde se transformou em estrela, se corporificando em um rapaz chamado Norato. Os rios na Amazônia são o calendário e o relógio da vida nesta região, onde a vida olha o rio e o rio traz a calma para a vida, e os homens regulam seu cotidiano pelo movimento das águas, numa vastidão de terras-do-sem-fim, onde o caboclo tem de fixar-se no detalhe da paisagem, porque é dessa

intimidade com a natureza, que resulta o conhecimento da sua existência.

E este ser aureolado da beleza, como serpente, cobra grande, é um ser inferior de simplicidade linear, sem patas, sem pernas e sem asas, uma linha elementar animada, um traço entre o infinito e o finito. Vem à sombra, avançando sobre o rio e o mato, vai se enrolando na escuridão, como se a noite deslizesse nos labirintos dos rios, a Cobra Grande, que entre os gregos é a transformação de Zeus, e entre os cristãos a encarnação de Satã, a que provoca a queda do paraíso, por ser portadora de malefícios e tragédias, apresenta pontos com a tradição cristã, que atribui à serpente, uma tradição negativa e maldita da serpente que desgraçou Eva e aparece esmagada sob os pés da virgem.

A serpente cósmica aterrorizante do apocalipse. Como afirma Loureiro (1995, p. 228): “mas ao mesmo tempo, o imaginário amazônico a redime e a imortaliza”, um ser que desliza na terra formando rios, igarapés, furos e lagos, com o seu arrastar insinuante de uma enorme serpente, e à noite, quando se acendem as luzes dos vagalumes, vê-se os olhos de fogo, alumiando a escuridão. Um visível desejo de partir, o vago fantasma da quimera, deslizando pelo rio. A Cobra Grande uma devoradora de coisas, homens, animais, ficando com o alimento no ventre por um longo período de hibernação, que aqui podemos confrontar com o homem, e a ressonância do complexo bíblico de Jonas, engolido pela baleia.

Inspirado nessa luz me transformarei em cobra anfíbia aproximando-me e distanciando-me da pesquisa, sendo o próprio fenômeno, para viver e

analisar o movimento sinuoso da cobra que me transformarei, de forma que possa realizar este estudo epistemológico do teatro, que tem início em 1980, mais precisamente no dia seis de setembro, dia da fundação do Grupo de Teatro PALHA.

No prefácio ou introdução os possíveis leitores entre eles, os pesquisadores e os "teatreiros" dessa cidade, poderão se reconhecer e conhecer esta pesquisa que colaborará para o registro do movimento do teatro paraense a partir dos grupos de teatro, em especial o Grupo de Teatro PALHA, àqueles que se caracterizam como equipe de criação teatral, organizando-se em cooperativas e/ou associações culturais sem fins lucrativos, que determinam a autoria comum do projeto estético e a tendência da coletivização dos processos criativos, pois "o grupo significa uma tentativa de eliminar do interior da criação teatral, a divisão social do trabalho" (LIMA. 1979 – 1980. p. 45).

Percebe-se que na época os grupos se dividiam em dois grandes fluxos, claramente identificados e semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo ato político da proposta, que proporcionavam reuniões em equipes para desenvolver atividades nas periferias urbanas, e se denominavam independentes. Onde sua principal característica era a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, uma proposta que se afasta do circuito comercial de produção, envolvendo uma intensa militância junto à população das periferias.

A segunda corrente alinha-se os grupos envolvidos com a pesquisa cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos

modos de fazer aparece, senão como modo proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos, movidos por objetivos e experiências semelhantes, sociais e comuns na produção contínua de uma série de trabalhos, com uma pesquisa consistente de longos processos de auto expressão artística, amparando-se na criatividade do ator e na teatralização de experiências subjetivas e com temáticas diversas.

O diferencial desta pesquisa para a tese de doutorado será dar voz a esses artistas, a partir de um grupo Amador, estável e resistente ao tempo, que mantém um núcleo permanente pensante, onde “o profissional está vinculado à realidade da sociedade e fundamentalmente, no que se percebem as inquietações e preocupações desse movimento” (FURTADO. 2015. P.16), para então, realizar o eixo problematizador, que irá descortinar um conjunto de reflexões, tecidos no âmbito da pesquisa, buscando estabelecer uma relação entre o teatro com o campo de conhecimento e as preocupações epistemológicas que nele estão engendrados.

O traçar de um eixo que se deslinde para apontar uma reflexão sobre as condições e possibilidades de produção de conhecimento e um refletir sobre a especificidade do problema do conhecimento no campo teatral, bem como seus obstáculos e limites na tentativa de estabelecer as relações entre teatro e epistemologia.

A perspectiva epistemológica com a qual vou me vincular como pesquisador do campo teatral é a epistemologia histórico-critica de Bachelard do racionalismo, buscando o equilíbrio entre o sujeito e a

realidade, e logicamente, buscar relações adequadas entre teoria e prática, cujos reflexos estarão presentes no objeto dos estudos.

VELOZ E POÉTICO:

Um dia
Eu hei de morar nas terras do sem fim
Vou andando caminhando, caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes
Depois eu faço puçanga de flor de tajá de lagoa
E mando chamar a Cobra Norato
Quero contar-te uma história
Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
Faz de Conta que é Luar. (BOPP, 1994, p. 3).

O lugar de onde venho e para onde vou!

Aproximo-me da ilha – um círculo fechado, imagem do cosmo, mundo reduzido – apresentar-se como um território de sonhos e de desejos, lugar de refúgio, de silêncio e paz!

Meu caminho das águas, águas primitivas, clara, água clara, que deve escurecer, uma água que vai absorver um negro sofrimento. Uma água viva é uma água que está a ponto de morrer, as coisas não são o que são, são o que se tornam. "Tornam-se, nas imagens, o que se torna em nosso devaneio, em nossa interminável fantasia. Contemplar a água é escavar-se, é dissolver-se, é morrer" (BACHELARD, 1988, p.49).

Não existe apenas uma lembrança de um lugar de onde vim e para onde vou, existe um lugar, uma cidade, recortada de águas, de lembranças, água pesada, que se torna água leve, nunca uma água escura se faz clara.

O caminho que leva essas águas é o encontro humano de águas que morrem e o “devaneio começa diante da água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina” (BACHELARD. p. 70).

Água de estranhos murmúrios!



Figura 01 – Imagem Força – criação do autor

Virei Cobra!

A Cobra Grande, que aparece à noite nos rios, lagos e igarapés, enorme e feroz, amedrontando os mais resolutos pescadores que fogem espavoridos diante dos seus olhos de fogo, distante dois palmos um do outro, onde concluímos a enormidade do vulto.

A noite Chega de mansinho
Estrelas conversam em voz baixa
Brinco então de amarrar uma fita no pescoço e
estrangulo a Cobra
Agora sim
Me enfio nessa pele de seda elástica
E saio a correr mundo
Vou visitar a rainha Luiza
Quero me casar com a sua filha
- Então você tem que apagar os olhos primeiro
O sono escorregou nas pálpebras pesadas
Um chão de Lama rouba a força dos meus passos....
(BOPP, 1994, p. 3).

Mergulho nas águas escuras, caminho em direção às luzes que refletem das casas, com suas imagens de sombra em sua superfície, em direção à cidade, cidade que quem viu uma vez, nunca mais consegue esquecer, cujo segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se refletem nas águas, como uma partitura musical que não se pode deslocar nem uma nota.

Fico a imaginar como será essa cidade, de dia ou à noite, quando não se consegue dormir. Imagino caminhar por suas ruas e recordar o que se falam nos arredores das casas espetadas, de pernas altas, para que o rio não chegue. Essa cidade que não sai da cabeça e que dizem crescer a cada dia que passa, que serve para eu poder estabelecer uma relação de afinidade, ou de contraste, e que sirva de evocação à memória.

E fico na margem de bubuia entre as sombras e o brilho dos lampiões que habitam.

E os olhos que dilatam e brilham atentos ao que vê!

É uma cidade que fica entre o rio Guamá e a baía do Guajará, braço secundário do Amazonas, separada desse grande rio pelo arquipélago do Marajó e lá está o Forte do Presépio, que é o núcleo inicial da cidade. Ao lado o Colégio dos Jesuítas e a Igreja Barroca da Companhia de Jesus, tudo ao lado do Presépio.

Era a Feliz Lusitânia!

Que avançava até o igarapé alagadiço do Peri, que apartava o Forte do continente, fronteiro à beira do Guajará, que vai se desenvolver na direção oposta, para o sul, e pela margem do Guamá.

Essa cidade é Belém!

Que entre o passado e o presente reflete nas águas um modesto ajuntamento de construções de pau a pique e de enchimento coberto de palha. Prevalencia a palhoça e a caiçara, proteção comum dos cabocos do local que se estendiam ao Presépio, a princípio mais uma paliçada do que fortaleza e que circundava, tanto os conventos e casas dos colonizadores, como as aldeias dos gentios pacificados.

E continuo com minha excursão pelos rios dos arredores da cidade situados num canto de terra formados pela junção dos rios Guamá e Pará (Guajará). E uma floresta que cobre toda a região chega até às ruas da cidade, na verdade a cidade foi construída numa clareira aberta na mata, onde o único cuidado que devem ter: que a selva torne a tomar conta dela. Uma cidade Centrica que centralizava a paisagem do estuário amazônico num cenário, entre o rio e a floresta, concentrando as atividades produtivas das demais cidades e vilas do interior, em uma

moldura do intercâmbio comercial com o estrangeiro e com o resto do país.

A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir!

Estou aqui para inspecionar a cidade em busca de conexões com o teatro e o espaço de contemplação, quero conhecer os artistas da cidade para poder me desencantar e saber suas histórias e conquistas, que estão cheio de águas e florestas desconhecidas, confundindo-se com minha infância e adolescência, quando iniciei a fazer teatro. E num soltar a voz evocativa, vinha o silêncio que me envolvia numa atmosfera de sortilégio. Ouvia a queixa de um rio que soturnamente se lamentava no meio do mato.

Cobra Grande não me abandone!

A terra crescia na água e o rio secava formando estirões, lagos de outrora se estreitavam, se estreitavam e minha cauda balançava, e as margens se estreitavam, e a margem ia se aproximando, se fundindo.

Cobra Grande não me abandone!

Agora vou dormir no fundo rio, para poder me recompor e amanhã quando o sol se por, volto para ver o templo da ópera, onde essa arte nascera.

Por uma água elementar, por uma água imaginária, que realiza o ideal de um devaneio criador, como se a vida fosse um sonho, dentro de um sonho, "o universo é um reflexo dentro de um reflexo; o universo é uma

imagem absoluta” (BACHELARD, 1997, p. 50). É nesse reflexo das águas que os artistas se veem, em busca de um ser real, onde o infinito dos sonhos dos artistas é tão profundo, como o firmamento.

Quando submerjo, a onda do balançar de minha cauda, onde as águas são a dualidade do reflexo e do real, que em minha frente aparecia o Teatro da Paz (1878), que soube que estava em construção desde 1869, no Largo da Pólvora, depois Praça da República. O da Paz é um clássico teatro de Ópera, sóbrio, mas imponente, com seis ordens de colunas na frontaria, substituindo as sete, que teve anteriormente, em sua reforma de 1905, quando delimitavam um terraço, que na reforma foi liberado; acima da galeria de entrada do primeiro piso, que em frente, ostentam bustos, representantes das artes, e a cada lado, duas janelas ornadas e nas laterais, o teto é sustentado por colunas, que caem sobre balcões, encimando portões de ferro implantados ao pé de alongadas escadarias de mármore.

Retorno à margem do rio, reflito ao que vi e vejo, pois é tão antigo quanto o homem, o ato gestual dramático, este vinculado aos rituais religiosos mais primitivos, ao instante em que o homem completou a ação de colocar e tirar a máscara em frente ao espectador, com consciência da representação de um signo. Dentre os elementos característicos de uma cultura, os signos e símbolos representam particularmente, formas próprias de conhecimentos, de expressão e de valor, desenvolvidos ao longo de um processo de civilização de um grupo, de um povo, ou de uma nação, aprimorado através da comunicação da vida coletiva e das suas interações sociais.

Ao longo do tempo e da história das civilizações, temos referências das principais cerimônias e ritos religiosos percorrendo as ruas e espaços públicos das cidades, lugar do coletivo e da atualização dessas interações socioculturais. São nos espaços da cidade que a arte e as manifestações culturais extraem a sua poética, mantendo um ritmo constante de troca com o meio social urbano.

Sabemos que o teatro é uma forma de manifestação artística, em que uma história e seu contexto se fazem reais e verídicos pela montagem de um cenário e pela representação de atores em um palco para um público de espectadores. O conceito de teatro conhecido por nós ocidentais se origina na Grécia, onde "theastai" significa olhar, ver, contemplar.

A arte de representação tem na sua base, não só o signo da palavra expressa, mas também os signos não verbais, como os gestos, os movimentos corporais, o som da voz e o ritmo da música. Esses elementos em conjunto, são responsáveis pela performance do espetáculo e por sua linguagem artística, e serão sempre determinados por códigos, como o tempo, e especialmente o espaço, compreendido aqui, como os lugares onde elementos socioculturais são agregados ao processo de montagem de um espetáculo, transformando-o em uma grande manifestação artística, significativa de um local, de uma cidade, de um país.

Em tempo de globalização, das megas cidades do urbanismo acelerado "os lugares contemporâneos, são frutos dos cruzamentos de caminhos" (SOLA-MORALES, 1985, p. 42). Esses lugares carregam na sua formação, um passado, um presente em transformação e um futuro que será reflexo

do hoje, cabe a nós, agentes contemporâneos e atores destes “palcos”, perceberem os espaços públicos urbanos como novas possibilidades de experiências e de manifestações artísticas que resgate características da vida pública da cidade.

O teatro surge nessa pesquisa como instrumento de questionamento por diferentes espaços urbanos, talvez livre ou ocupado, públicos ou semipúblicos, sempre em busca de um novo lugar teatral e de uma nova relação entre o espaço/sala e a cena/palco. O lugar teatral não pode ser resumido apenas ao teatro, pois esse significa e requer o edifício teatral, deve ser definido como o local onde o espetáculo artístico é apresentado, o espaço onde acontece a relação entre o público e o ator. Dessa forma, diferentes espaços podem ser transformados em lugares teatrais, pois esses incluíram e compreenderam todos os locais onde o espetáculo artístico pode ser apresentado. As cidades e a sociedade foram modificadas representando em seus hábitos sociais e nas formas arquitetônica, as correntes de vanguarda do modernismo, segundo PISCATOR (1920, p. 56) “a dramaturgia e arquitetura juntas em suas raízes, partem da forma social de sua época”.

É aí que se unem a imaginação e a memória, é quando a infância se liga ao real e ao imaginário em mergulhos entre o passado e o presente, procurando imaginar o passado no presente. Mergulho outra vez em minha cidade de reflexo em sombras d’água, para conhecer o meu povo do Teatro Providência, no largo das Mercês, que recebia em seu palco artistas do Maranhão e do Rio de Janeiro para montagens e apresentações de peças teatrais e óperas abreviadas. Mas, pela posição e o belo clima, pela arborização e pela ecologia e pela exuberância do

colorido que o cerca, que é a mais típica e representativa das capitais tropicais brasileira. É a Bela Época. Onde a nostalgia recobre esta expressão.

Seja na França ou no Guajará, a saudade de um tempo que os que viveram já se foram ainda toma conta das gerações de hoje. É incompletude e melancólica por ter desaparecido um vivo mercado de artes, onde circulavam todos os tipos de obras artísticas. Tudo antes de fadada pelo ciclo da borracha à um enriquecimento extremamente problemático, benéfico sob certos aspectos, mas prejudicial e até calamitoso por outros, sua posição geográfica a predestina a centralizar a cultura na região amazônica. A história das artes cênicas no Pará não se limitou em duas casas o da Paz e o Providência, que monopolizavam os principais acontecimentos, na capital paraense, havia vários teatros, mais de uma dezena, os quais davam oportunidades de trabalhos a profissionais e amadores, muitos deles crias da cidade.

Aqui também tinha o teatro regional, marca de grande significado da produção local, para alguns, discutível, mediante ao julgamento de valor, mas que agradava muito a plateia. Um teatro bastante ativo depois da queda da borracha, onde a população substitui o lazer importado sofisticado e caro que em tempos outros, vinham até a Amazônia. O teatro regional, o teatro menos compreendido e mais criticado em todas as épocas (SALLES, 1994, p. 301) "é o teatro da ralé, o teatro das massas, dos que não podiam fazer plateia no majestoso teatro oficial", um teatro vulgar que se confundia com os outros populares, boi-bumbá ou o pastoril de Pastorinhas.

Mas, em Belém aconteceu o inusitado, “a erudição do folguedo popular”, foi aí que os artistas e escritores desempregados e cheios de conhecimentos, que foram adquiridos com a vinda dos europeus e que agora necessitavam trabalhar, juntaram-se ao povo diversificando o teatro de época (Natal, São João, Carnaval, Quaresma) e no segundo semestre do ano, a melhor época, a festa do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, no mês de outubro, gerando o teatro Nazareno.

O que se verifica é a ascensão dos folguedos populares nos palcos da cidade para o recreio do público burguês e para os menos cultos ou menos interessado nos dramas e tragédias, nas óperas e nos concertos de música clássica. Era no Pará que se vivia o fenômeno de autores regionais escrevendo assuntos regionais para artistas regionais, as revistas de costumes, fazendo sucesso com casa lotada em um fazer próprio que até os dias de hoje influenciam no fazer teatral, a criação do teatro regional na Amazônia, que é um misto de revista, opereta, com cenas de costumes regionais, uma estratégia necessária para o preenchimento do vazio deixado pela época do esplendor e o isolamento da região dos demais centros artísticos do país.

Vou tornar a mergulhar nas bordas para me refrescar, pois minha pele se resseca no sol escaldante desse lugar, que na espera da chuva, fez extirpar os sentidos das raízes que me rodeiam para corporificar-me na imagem de cobra, àquela que atravessa a retina onde me fragmento na inexata existência. O meu mergulhar sem pudor seiva e sumo a espera de abrir-me em visão poética do presente passado. De volta às bordas desse rio, o tempo fala ao teu ouvido palavras – precipício, rasgando teu pensamento ao meio para abrir finas fendas, funda – escura e tirar-te o

folego que faz minha boca escassa de voz, para o que vejo de onde teve e hoje não tem mais...

E assim vejo os teatros construídos ao longo do largo de Nazaré, alguns permanentes e muitos provisórios ou temporários, como o Teatro Chalet (1873), o Teatro Provisório, o Pavilhão de Recreios e o Teatro Avenida (1888). Os teatros na cidade de Belém chegaram na segunda metade do século XX, o Teatro Ideal (1912), o Teatro Variedade (1917) e logo em seguida o Teatro Glória, Teatro Iracema, Teatro Poeira, todos se revezavam também como cinema. Esses teatros, também chamados de Nazareno nunca foram usados exclusivamente só por artistas da terra, mas também, pelos que aqui aportavam, porém mantiveram uma curta independência ou relação com o teatro de revista que se fazia no Brasil daquela época.

Os teatros revisteiros apresentavam a parte mais importante dos folguedos do arraial de Nazaré, as peças se renovavam anualmente. No largo funcionavam nove teatros: Avenida, Variedades, Ideal, Glória, Moderno, Nazaré e Popular, nas proximidades o Teatro Recreio e na rua arborizada da Independência, também nas proximidades, o Teatro Bar Paraense – e isso tudo desaparece no final da década de 1930.

Uma cidade que fervilhava com atividades artísticas, em especial, os teatros que se espalhavam pela cidade de árvores frondosas, rodeada de furos e rios, dos quais destacamos: Teatro Providência, Palace Teatro, Teatro Alegria, Teatro do Gardênia Club, Teatro Pastoril, teatro Israelita, Teatro Alice, Teatro Marajoara, Teatro 3XXX, Teatro Zezinho, Éden

Teatro, Cine Teatro Popular, Teatro Sousa Bar, Teatro Ipiranga, Teatro São Cristóvão, Teatro Recreio e Teatro Francês.

A cidade cresceu, ficou mudada, para melhor, já não tinha mais aquele aspecto de arraial, com ruas cheias de mato e casas dismanteladas, a população aumentou devido o fluxo de portugueses, madeirenses e alemães. E a cidade foi se embelezando, as ruas sem calçamento e cheias de pedras soltas e areias, estavam agora caprichosamente pavimentadas, as casas feitas fora do alinhamento foram demolidas e substituídas por construções mais uniformes. A maioria das casas velhas e dismanteladas cedera lugar a belos edifícios construídos acima do nível da rua, com extensas e elegantes sacadas no primeiro andar.

As grandes praças que antes eram um verdadeiro lodaçal foram drenadas, capinadas e plantadas com fileiras de amendoeiras e casuarinas, transformando-se em belos ornamentos para a cidade, ao invés de constituírem um triste espetáculo para os olhos, como era no passado. O efeito estético da arborização de Belém, decorrente da abobada vegetal, dos túneis formados pelo entrelaçamento das copas das mangueiras plantadas em alinhamento em suas principais avenidas! E assim "a cidade se defronta com o risco de apagamento de ícones que guardam a sua memória, garantindo a continuidade do passado no presente" (NUNES, 2006, p. 41). E se isso for verdade, Belém está sob a ameaça de perder a sua própria identidade histórica.

Aqui me fiz profundo e mergulho nos meandros da memória da recordação e do esquecimento em uma era que vivemos, onde tudo tange ao esquecimento e ao apagamento, uma memória que está por si

só situada nos locais e “a expressão é sugestiva porque aponta para a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores de recordações e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN, 2011, p. 317). A cidade, suas ruas, praças e teatros são locais e espaços culturais de recordação, que solidificam e validam os indivíduos para traçar caminhos de épocas que estão alicerçados em nossa cultura.

Posso ouvir passos das palavras em fuga, já que é tudo tão silêncio em teu chão, o ringir do tempo pretérito em teu leito, um adoecer de lembranças, há tanta areia dentro de mim, um rio mar que ondula em meu corpo, teu exílio, ressaca contida de tuas marés cíclicas, mas há um canto de liberdade onde resgato o céu da tua boca de rio, que ouve o teu canto e te vem até a garganta, subindo... crescendo... até transbordar.

Começa agora a floresta cifrada
A sombra escondeu as arvores
Sapos beijudos espiam no escuro
Aqui um pedaço de mato esta 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
- 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).

A FLORESTA CIFRADA

Aqui vou mergulhar e revirar o fundo do rio em busca das terras que criei para o meu mundo encantar, que há muito tempo venho desenvolvendo, aproximadamente quarenta anos de mergulhos poéticos que me vem guiando.

E submerjo nos rios da Amazônia!

O Início do risco! Precisamente no dia seis de setembro de 1980, eu e Wlad Lima, fundamos o Grupo de Teatro PALHA, éramos apenas duas crianças cercadas de outras vinte, loucos por terem sido expulsos do Serviço Social do Comércio – SESC-DR-PARÁ, em pleno processo de criação do espetáculo “Jurupari, a guerra dos Sexos”, de Márcio Sousa, o nosso primeiro espetáculo.

O Grupo de Teatro PALHA nasce em um momento marcado pela articulação da classe teatral, em meio a ressaca da ditadura militar e a retomada do trabalho em grupo, e pela valorização da figura do encenador, fenômeno este que já acontecia na Europa desde a década de 50, em detrimento das experimentações coletivas que deram o tom de ousadia na década de 70. O PALHA se constitui num período considerado como um vácuo no surgimento de grupos teatrais, onde diretores com características de encenadores, estimulam e organizam o trabalho de criação, apostando no processo, onde o rigor estético é uma das mais marcantes características deste período, refletida na criação de muitos grupos que surgiram em Belém.

A década de 80 é também marcada pelo estímulo aos estudos da semiologia, de grande importância para a área teatral, exatamente pela qualidade estética dos trabalhos, às vezes em detrimento do texto, passando este para um segundo plano, além de um discurso politizado, que juntamente com o texto dá lugar a questionamentos de ordem filosófica.

O povo, como artista-criador torna-se, nessa perspectiva, um novo sujeito das invenções dramáticas do teatro amador, mais uma vez o teatro amador em Belém ocupará a posição de vanguarda.

Sempre houve dificuldades para a nossa atuação, mas o grupo crescente de participantes conduziu a formação de associações sem fins lucrativos. Iniciando as organizações de encontros e terminando por formalizar-se em Federações, uma geração de amadores teatrais que forjou uma trama ligando todas as regiões do país e colaborando de modo inegável para a disseminação de informações em todos os planos da cultura. Hoje o grupo tem em sua trajetória trinta espetáculos e a busca da identidade coletiva é um processo complexo e nos revelou que as escolhas de um grupo teatral ao longo quarenta anos de atividades, reflete a trajetória de tantos outros grupos em nosso estado, que fazem do teatro um instrumento de transformação da sociedade.

As transformações do mundo refletem nos desejos e objetivos dos componentes de um grupo, assim como o espaço social que ele ocupa, escrevendo a sua própria história, remando muitas vezes contra a maré do mercado, dos modismos e das crises externas e internas que requer tenacidade. "Muitos trabalhos, acertos e erros, pois ela é o terreno fértil

que traduz sua existência, através do seu fazer e de sua qualidade técnica e estética” (SANTANA, 2015, p. 197).

Os grupos não profissionais escapam das armadilhas de fazer do ator ou do espetáculo como um todo, um sacerdote portador de uma única verdade absoluta e fechada em si mesmo, linguagem velha ao acomodamento e a uma gramática cênica já desgastada. Nesse nível nós os grupos não profissionais, dispomos de condições subjetivas e objetivas, pois temos diante de nós um campo de pesquisa e experimentação aberto, com mais possibilidades de escapar dos perigos do velho, dos vícios teatrais repetidos e do experimentalismo estéril e engessado. Para isso é fundamental desenvolver pesquisas em nível de linguagem e de estrutura formal, pois as experiências serão decisivas para não transmitir conteúdos esquematizados e abstratos, para transmitir a nossa capacidade de perceber todos os níveis de nossa realidade, portanto, quanto mais teatral, mais eficiente politicamente será o espetáculo, mais produtivo e maduro.

O contrário será aquele grupo que fecha os olhos para o velho e a rotina, parte para um decidido mergulho em profundidade em suas próprias contradições, procurando defender e revisar as tradições culturais de nossa região, com um trabalho de resistência, protesto e afirmação, que cumpre sua tarefa quando dialoga com seu público específico, numa tentativa de reflexão conjunta, entre grupo e comunidade, sobre problemas que afligem esta última, que serão necessariamente os problemas que afligem o grupo, pois todos, espectadores e atores, vivem um dilacerante cotidiano que precisa ser transformado e é o que busco, “o teatro não transforma a realidade diretamente. Mas, pode, e

deve transformar os homens. Que são os que transformam a realidade” (BRECHT, 1990, p. 30).

Os grupos são uma tradição no movimento cultural da cidade, alguns têm uma longa história assentada em um núcleo permanente reduzido, e ao seu redor circulam participantes que periodicamente renovam o núcleo dos grupos em que permanecem e constitui o elo entre os diferentes momentos vividos pelos mesmos. Portanto, o Grupo PALHA é um grupo não profissional e/ou amador, mas essencialmente rebelde (apesar do tempo de criação), marcado pela vitalidade jovem, pela coragem e pela independência. Necessitamos de auxílio financeiro, desde que o auxílio não condicione nosso trabalho, nem se constitua numa disfarçada forma de censura econômica à nossa liberdade de pesquisa, experimentação e expressão. Precisa valer-se de sua independência enquanto grupo e movimento, ao mesmo tempo em que se entrega a busca da identidade cultural regional e/ou nacional, ameaçada hoje por todos os lados. “O inimigo dos grupos, não é a profissionalização, mas todos aqueles que desprezam ou combatem o teatro enquanto arma de conscientização e reflexão” (SANTANA, 2015, p. 209). O inimigo é aquele que usa a expressão cênica para incentivar a mentira, a mistificação, o colonialismo cultural, a opressão social, a passividade e o acomodamento, ou para promover uma festa cultural, que seja o sofisticado deleite de uma minoria elitista, vinculado a valores das classes dominantes, castrando o potencial criativo do povo. Não há lugar para espaços mortos no teatro vivo!

E aqui vou mergulhar para poder esperar alimento do corpo e da alma, e reclamar o dia que ainda não anoiteceu para dormir e acordar, e poder

esperar ver a cotovia que cantara em um novo amanhecer, e como pesquisar em busca de conhecimento, compartilhar como uma cobra preta que solta seus ovos...

Após a depuração do conhecimento, que trará à tona, o teatro de grupo no Pará, procurar-se-á ver que o mundo não é uma superfície e o conhecimento não é uma mera cópia ou representação da realidade. Vou preservar as profundezas, se podemos convencer o nosso leitor do que existe sob as margens superficiais da água, uma série de imagens, cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, onde não tardaria a sentir em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento, sentir, abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias.

REFERÊNCIAS:

- ASSMANN, Aleida. Espaço de recordação: formas e transformações da memória cultural / Aleida Assmann; tradução: Paulo Soethe. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. 1884-1962. A poética do devaneio / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi.] – São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. 1884-1962. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria / Gaston Bachelard; [tradução Antônio de Pádua Danesi] – São Paulo: Martins Fontes, 1997. – (coleção tópicos).
- BONFITTO, Matteo. O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba / Matteo Bonfitto. – São Paulo; Perspectiva, 2011.
- _____. Matteo. Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências / Matteo Bonfitto, 1ª. ed. – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2013.
- BOPP, Raul, 1898 – 1984. Cobra Norato/Raul Bopp; ilustração de Poty – 17. Ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CALVINO, Ítalo. 1923-1985. Seis propostas para o próximo milênio / lições américas / Ítalo Calvino; tradução Ivo Barroso. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. 1923-1985. *As cidades invisíveis* / Ítalo Calvino; tradução Diego Mainardi. – São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. 1923-1985. *Coleção de Areia*; Ítalo Calvino; tradução Mauricio Santana Dias. – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CORRÊA, Paulo Maués. *Terror e encantamento na Amazônia* / Paulo Maués Corrêa; [ilustração Maciste Costa]. 1ª. Ed. – Belém, PA: Paka-Tatu, 2016.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: Introdução a uma filosofia do teatro* / Jorge Dubatti; Tradução de Sergio Molina – São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.
- FURTADO, Paulo Roberto Santana, 1960 – *Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral* / Paulo Roberto Santana Furtado. – 2015. Sistema de Biblioteca da UFPA.
- JURANDIR, Dalcídio. 1909 – 1979. *Ponte do Galo* / Dalcídio Jurandir – Bragança: Pará. Grafo Editora, 2017.
- _____. 1909 – 1979. *Três Casas e um Rio* / Dalcídio Jurandir – Bragança: Pará. Grafo Editora, 2017.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*/ João de Jesus Paes Loureiro. – Belém: CEJUP, 1995.
- MUNIZ, Mariana de Lima e, 1976 – *Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador* / Mariana Lima Muniz, - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- NUNES, Benedito. *Crônica de duas cidades: Belém – Manaus*/ Benedito Nunes, Milton Hatoum – Belém: SECULT, 2006.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro* / Anne Ubersfeld; [tradução José Simões (coord.)]. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIMITES E AMBIVALÊNCIAS ENTRE O TEATRO E A PERFORMANCE

LIMITS AND AMBIVALENCES BETWEEN THEATER AND PERFORMANCE

Paulo César Sousa dos Santos Junior¹

RESUMO: O presente trabalho tematiza os limites e as ambivalências entre o teatro e a performance a partir do processo de criação executado na pesquisa “1900 – o ranger da liberdade: a memória como indutora de performances de rua”, em desenvolvimento no Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, realizado com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro em Belém do Pará, em um processo de pesquisa prático-teórico que conversa com as escritas de Pavis (1996; 2017), Schechner (2006), Glusberg (2013), Goldberg (2007), Bonfitto (2013), Cohen (2013), e Féral (1995; 2015), objetivando expor os limites e as ambivalências existentes entre as linguagens do teatro e da performance e suas especificidades epistêmicas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Performance. Teatralidade. Performatividade. Epistemologias.

ABSTRACT: This work thematizes the limits and ambivalences between theater and performance from the creation process performed in the research “1900 – O ranger da Liberdade: a memória como indutora de performances de rua” (1900 – the groan of freedom: memory as an inducer of street performances), under development in the Master's degree in Arts of the Graduate Program in Arts of the Federal University of Pará, carried out with members of Zecas Coletivo de Teatro in Belém do Pará, in a process of practical-theoretical research that talks to the writings of Pavis (1996; 2017), Schechner (2006), Glusberg (2013), Goldberg (2007), Bonfitto (2013), Cohen (2013), and Féral (1995; 2015), aiming

¹ Ator, performer, diretor e produtor. Mestrando em Artes (UFPA); licenciado em Teatro (UFPA). Integrante do Zecas Coletivo de Teatro e do Grupo de Pesquisa Perau – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFPA. Sócio estudante da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Bolsista Capes (2019-2020). E-mail: paulocesarjrr@gmail.com

to expose the limits and ambivalences existing between theater and performance languages and their epistemic specificities.

KEYWORDS: Theater. Performance. Theatricality. Performativeness. Epistemologies.

Introdução

Planejar é o que tenho feito desde o momento em que percebi que a performatividade era um fator presente em minhas produções teatrais. E esse planejamento não envolve apenas desejos e objetivos individuais, mas unem-se aos de outros artistas que trabalham no Zecas Coletivo de Teatroⁱ, coletivo do qual sou integrante. É importante ressaltar que em meu trabalho enquanto diretor, encenador e/ou colaborador deste coletivo tenho três planos de criação instituídos. O primeiro refere-se ao processo colaborativo como base de trabalho e produção das obras cênicas que desenvolvo no coletivo. O segundo é o caráter experimental dos processos de criação de nossas obras cênicas, com a necessidade de irmos além dos limites que nos são estabelecidos como viáveis na criação artística. E o terceiro refere-se à dimensão social e política de nossas criações, que em sua maioria colocam-se no campo das artes engajadas na problematização das relações entre as classes sociais e “os modos de existência” (ROLNIK, 2018, p. 118), com ênfase na luta contra: o racismo, as violências e as discriminações de gênero e de sexualidade.

Esse primeiro plano exposto não parte apenas de um desejo de intervir na realidade do outro, mas, principalmente, da necessidade de sermos ouvidos, pois os integrantes deste coletivo são, em sua maioria, negros, mulheres e/ou integrantes da comunidade LGBTQI+. E esses traços identitários, quando analisados em perspectivas sociais, nos colocam na condição de questionadores do sistema colonial-patriarcal-heterossexual-cristão-branco que rege a sociedade brasileira.

Esses planos de produção e criação que realizo nas obras que encabeço no Zecas Coletivo de Teatro se materializam, também, nas obras da Trilogia Secular, projeto criado, em 2017, sob o nome de Trilogia modernaⁱⁱ, que visa a criação de obras cênicas que tematizem o passado, o presente e o futuro, através de acontecimentos históricos do século XIX e XX, e as aspirações ou “previsões” para o restante do século XXI, operando em suas temáticas a inventividade que a produção artística nos possibilita.

Na Trilogia Secular o nosso caminho é traçado tal como fazemos todos os dias de nossas vidas de artistas cênicos: saímos de nossas casas (1800 - o grito da família morta habitou um casarão histórico), fazemos nosso caminho pelas ruas (1900 - o ranger da liberdade – transita pelas ruas da cidade), para podermos então chegar ao Teatro (2000 - o lugar de conexões, conectará os lugares físicos e virtuais amazônidas e será desenvolvido para a caixa cênica).

Nas pesquisas referentes à criação das obras cênicas da Trilogia Secular, enfatizamos não apenas os acontecimentos que envolvem as obras em si, mas, principalmente, os Dispositivos de Criaçãoⁱⁱⁱ desenvolvidos durante o processo de construção de cada obra, levando em consideração: (I) o contexto histórico do século trabalhado; (II) a linguagem artística que norteia o processo de criação da obra; (III) o lugar onde a obra foi desenvolvida como determinante de sentido. Nessa conjuntura, quando finalizarmos as três obras deste projeto, teremos o esboço inicial de dispositivos de criação que poderão nortear pesquisadores e artistas que tenham como objetivo de seu trabalho a rememoração de questões do passado, utilizando os estudos da memória em processos criativos nas artes cênicas.

No presente trabalho faço um recorte das discussões realizadas durante a pesquisa, para tematizar as potências e as vulnerabilidades de estar entre linguagens cênicas analisando os limites e as ambivalências existentes entre o teatro e a performance, e como a noção de ser um artista que habita o entre na perspectiva de Matteo Bonfitto (2013) quando fala sobre as suas práticas como ator-performer e Josette Féral (2015) ao evidenciar as possibilidades de experimentação além dos limites da prática teatral na contemporaneidade, podem potencializar o desenvolvimento dos processos criativos e obras que se apropriam destas ambivalências.

Exploro essa temática por perceber que na perspectiva das pesquisas em Teorias e interfaces epistêmicas em artes, neste artigo, o objetivo se aloca na dimensão de expor os limites e as ambivalências existentes entre o teatro e a performance, a fim de proporcionar o entendimento sobre as duas linguagem e seus processos de produção, pois mesmo que as duas sejam denominadas como “linguagens cênicas”, existem questões específicas de cada linguagem que ao mesmo tempo que distanciam as estruturas de seus processos criativos e materiais expressivos, também as aproximam.

Contextualização

A instituição da performance enquanto linguagem artística aconteceu a partir da virada performativa da década de 1960, entendendo que os estudos da performance são razoavelmente novos em relação aos estudos sobre a prática teatral, os quais vêm se construindo (e desconstruindo) na corrente de pensamento ocidental desde a Grécia Antiga. Nesse contexto, não posso afirmar que o ato de “fazer performance” é, historicamente, uma prática nova surgida apenas em 1960. Segundo RoseLee Goldberg (2007) sobre as práticas vanguardistas que podem ser analisadas enquanto performance, destacam-se os movimentos futuristas e construtivistas russos do início do século XX, entendendo que:

Embora o ano de 1909 assinala o início da performance artística, foi em 1905, o ano do domingo sangrento, que verdadeiramente teve início uma revolução teatral e artística na Rússia. Ou seja, quando a crescente energia dos proletariados que tentavam derrubar o regime czarista levou a um movimento teatral da classe trabalhadora, que logo atrairia a participação de muitos artistas (GOLDBERG, 2007, p. 59).

Para Goldberg (2007), um dos marcos iniciais das performances artísticas está ligado a estes atos performativos de protesto. Os proletariados e artistas se uniram criando obras que questionassem, tanto o regime vigente na Rússia, quanto as estruturas de criação, produção e desenvolvimento da linguagem teatral. Esses atos de subversão que se apropriaram das artes cênicas como princípio de militância, segundo a autora, “geraram 30 anos de produções surpreendentes” (GOLDBERG, 2007, p. 60), que se pautavam na experimentação da linguagem teatral, seja em espetáculos realizados nas caixas cênicas ou em ações desenvolvidas em espaços urbanos.

Em uma perspectiva equivalente à de Goldberg (2007), Jorge Glusberg (2013) evidencia que “uma série de performances que ocorreram em 1921” (p. 20) foram, também, ações precursoras da performance artística, as quais consistiram na “visita de dez dadaístas à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris, inaugurando uma série de excursões pela cidade” (IDEM). Nesse sentido, essas ações que Goldberg e Glusberg chamam hoje de “performances”, nos anos de 1905 e 1921, tinham outra nomenclatura^{iv}, logo, mesmo que a ação realizada pelos

construtivistas, futuristas, dadaístas e demais movimentos que se sucederam até a década de 1950 se enquadrem nas características do que hoje nomeamos como performance, essa tomada de sentido só se dá por conseguirmos olhar para o passado com os conceitos do presente, nesse caso, os conceitos surgidos a partir da década de 1960, como a crescente produção de autores e artistas-pesquisadores que se debruçam sobre os estudos da performance.

Podemos supor que muitas obras artísticas, manifestações culturais, ações cotidianas e condições existenciais, do passado e do presente, podem ser conceituadas “como performance ou enquanto performance” (SCHECHNER, 2006, p. 02), nos dias de hoje, por nosso olhar analítico, como artistas e pesquisadores que vivem na contemporaneidade, ter em seu arcabouço intelectual as noções propostas pelos estudos da performance em todas as suas esferas de conceituação. Segundo Candau (2013), “esse trabalho da memória nunca é puramente individual [...] o sentimento do passado se modifica em função da sociedade” (p. 77). Nessa perspectiva, ao analisarmos acontecimentos do passado, os lembramos a partir de nossos conhecimentos e contextos sociais do presente, pois “a oposição passado/presente é essencial na aquisição da consciência do tempo [...] na constatação de que a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas e que o historiador está submetido ao tempo em que vive” (LE GOFF, 2013, p. 13). Desse modo conseguimos, também, em nosso processo criativo, nos

situarmos como indivíduos contemporâneos que se debruçam sobre acontecimentos do passado, visando transformações para o futuro.

Ao supor que nossa visão, enquanto artistas contemporâneos, está impregnada de conceitos dos estudos da performance e noções performativas, mesmo quando analisamos os acontecimentos históricos do passado, entendemos que nessa ação na qual tentamos “esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente” (LE GOFF, 2013, p. 14). Logo, os nossos desejos e práticas criativas, enquanto artistas e pesquisadores, nos localizam em um lugar de imparcialidade por considerarmos, também, a subjetividade, os laços afetivos e delimitações conceituais que permeiam nossas pesquisas e criações.

Contudo, enquanto artista cênico, mesmo que minha formação inicial seja em teatro, coloco-me a explorar outros territórios expressivos em meus trabalhos objetivando não apenas definir o que é teatro ou o que é performance em cada ação que desenvolvo, mas, principalmente entender quais os rangidos produzidos por nossos corpos ao habitarmos essa zona de fricções e fundições.

Desenvolvimento

Em síntese, para Bonfitto (2017), estar entre linguagens cênicas é entender o entre não como um lugar de dúvidas ou indefinições,

mas como a própria condição do corpo vivo que se relaciona com sua expressividade em um processo contínuo, ou seja, problematizando a dualidade de fazer teatro ou performance não como fator de delimitação dos limites entre as linguagens, mas, entendendo o entre como um lugar híbrido formado pelas ambivalências presentes nas relações entre as linguagens artísticas na contemporaneidade. Tal como Féral (2015), que expõe as relações entre o teatro e a performance como um lugar de expansão das possibilidades das práticas e teorias do teatro, propondo que seria mais justo renomear o teatro pós-dramático conceituado por Hans-Thies Lehmann de teatro performativo, pois as noções de performance e performatividade são seus princípios fundamentais.

É importante evidenciar, também, que para Renato Cohen (2013), "a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade" (COHEN, 2013, p. 30). Nesse sentido, a performance como uma linguagem híbrida, se instaura em um lugar que não está apenas entre as demais linguagens artísticas, mas, borrando-se e convergindo entre elas.

Esses conflitos entre as duas linguagens artísticas se instalam em um campo estrutural do processo criativo e aconteceram nos primeiros momentos desta pesquisa, por sermos um coletivo de teatro, e a maioria dos artistas que participaram do projeto não

terem contato com a linguagem da performance, e mesmo que tenhamos nos colocado a refletir sobre o teatro performativo na obra anterior (1800 – o grito da família morta), explorando a performatividade da linguagem teatral, nessa segunda obra nosso objetivo principal era que realizássemos performances, entendendo suas especificidades enquanto linguagem. Nesse sentido, é importante destacar que na perspectiva de Josette Féral (2015):

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela o faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo (FÉRAL, 2015, p. 127).

Nesse contexto, segundo a autora, a performatividade se instaura nas múltiplas formas do discurso, colocando-se “contra a teatralidade” não como um juízo de valor, mas entendendo que em seu cerne estão os aspectos lúdicos do discurso, ao invés das noções de drama e ficção. O que está em evidência são as contradições entre o teatro e a performance quando analisamos suas especificidades como linguagens cênicas, pois esse distanciamento da linguagem teatral não se refere à desvalorização do teatro, mas à necessidade de ampliar as possibilidades, ou, como a autora coloca, “ir além dos limites” existentes entre os campos teóricos e práticos do teatro.

Segundo Féral (2015), a Performatividade do teatro se coloca no “valor de risco” (p. 122), podendo ou não atingir os objetivos almejados pelo artista, pois essas obras “não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (IDEM, p. 120), visando “desconstruir a realidade, os signos e a linguagem” (IDEM) teatral a partir da pluralidade de práticas que têm em seu cerne a “execução de uma ação” (FÉRAL, 2015, p. 118) que se sobrepõe a necessidade de racionalização do ato cênico. Nesse sentido, a performatividade se instala na linguagem teatral como campo prático, analítico e teórico, pois se localiza tanto no domínio das teorias analíticas que “partem amiúde da observação e da representação. Elas têm por objetivo compreender melhor o espetáculo e produzir noções, conceitos, estruturas, sinais que permitam capturar a edificação do sentido sobre a cena e a natureza das trocas que aí se produzem” (FÉRAL, 1995, p. 02), quanto das teorias da produção, que visam “compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas procuram dar ferramentas ou métodos para que o praticante desenvolva sua arte. Elas visam à habilidade” (IDEM).

Ainda sobre as noções de performatividades, Patrice Pavis (2017) salienta que nos anos de 1960 e 1970 houve uma “virada performativa [...] tanto nas ciências humanas quanto nas novas experiências teatrais, com o aparecimento da performance” (PAVIS, 2017, p. 230). Nas ciências humanas, partindo dos estudos de “John Langshaw Austin e de seu livro *How to do things with words?*” (IDEM) sobre os enunciados performativos

em linguística. Já nas práticas teatrais nos estudos e experimentações realizados por pesquisadores e artistas cênicos.

Atualmente, a performatividade amplia seus domínios ao instalar-se, também, na dimensão cotidiana da ação, onde “nós performamos sempre alguma coisa” (PAVIS, 2017, p. 233), pois a performatividade torna-se sinônimo de “pôr em prática” ou de “uma situação de enunciação aqui e agora” (IDEM). Como Pavis (2017, p. 235) destaca: “o importante é avaliar a cada vez este oximoro que reagrupa teatro e performance”, tal como, as relações entre a arte e o cotidiano.

É importante evidenciar, também, que “nas performances, como nos rituais, muitas vezes interessa mais o como do que o quê” (COHEN, 2013, p. 31). Nesse sentido, ao habitarmos o entre, percebemos que os antagonismos entre o teatro e a performance nos colocaram em uma zona de fricção que potencializaria o processo criativo das performances desenvolvidas na presente pesquisa.

Nessa conjuntura, ao habitarmos o entre, também começamos a entender onde precisávamos chegar para realizarmos performances artísticas, ao invés de espetáculos. Um desses entendimentos é que uma das características da performance, como linguagem artística, se a opusermos à linguagem teatral, é o rompimento do sentido dramático, ao “evidenciar que a palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos

(verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (COHEN, 2013, p. 29). Logo, projetamos as ações e os materiais das performances, entendendo que “ao contrário do que acontece na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais” (GOLDBERG, 2007, p. 09). Nesse caso, precisávamos projetar ações ao invés de cenas, criar agenciamentos ao invés de textos dramaturgicos, e pensar mais como performers e menos como atores.

Sabendo que estamos no campo das linguagens cênicas, ressalto que no presente processo criativo, agenciamos as ambivalências do entre para a criação de obras que têm características próprias da linguagem da performance, se as compararmos ao teatro. Essa distinção é exposta em nossa escrita, por objetivarmos com este processo criativo o desenvolvimento de performances de rua. Nesse sentido, ao falarmos de “ação” em performance, partimos da perspectiva de Patrice Pavis (1996):

são ações literais, reais, muitas vezes violentas, rituais e catárticas: elas dizem respeito à pessoa do ator e recusam a simulação da mimese teatral. As ações, ao recusarem a teatralidade e o signo, estão em busca de um modelo ritual da ação eficaz, da intensidade (LYOTARD, 1973), visando extrair do corpo do performer, e depois, do espectador, um campo de energias e de intensidade, uma vibração e um abalo físicos (PAVIS, 1996, p. 06).

Nesse sentido, a ação do performer é viver o momento presente do ato cênico, e mesmo que em algumas situações ele decida se colocar como um personagem, ou realizar ações arquetípicas que levem o observador a ver um personagem, no cerne do acontecimento está no performer como indivíduo que age, e estas ações são ambivalentes por natureza, pois o performer pode dançar, cantar, representar, pintar, posar, esculpir, fotografar, falar, recitar, etc., que, mesmo assim, o que está em evidência na ação não é a técnica da dança, ou a construção da personagem em si, mas a performatividade da ação, ou seja, o estado de presença do performer em cena.

Este estado de presença se coloca na compreensão de que “o objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido” (FÉRAL, 2015, p. 125). Ao operar esses deslocamentos, o performer se coloca como um corpo que ressoa seus rangidos oriundos do atrito entre a performance e as demais linguagens artísticas, em direção ao público.

Durante o processo de pesquisa e experimentação, percebemos que, mesmo quando começamos a realizar as performances, ainda habitávamos o lugar do entre, não só por nossa formação inicial ser teatral, mas por entendermos a performance como linguagem híbrida, e que a partir desta compreensão não

necessitávamos abdicar de sermos atores, para sermos performers, pelo contrário, as duas práticas se borram em nosso desenvolvimento profissional e nos atos performativos da Trilogia Secular. O que colocamos em questão é: “como pensar mais como performers do que como atores”, para que conseguíssemos realizar as performances de rua explorando suas especificidades enquanto linguagem?

Conclusões

Segundo Féral, para o desenvolvimento de teorias do teatro – e amplio essa questão pensando as teorias das artes cênicas na contemporaneidade – é de extrema importância: “esforçar-se para que essas visões não sejam cortadas da própria prática e que se debrucem sobre o ato mesmo de criação de uma obra” (FÉRAL, 2015, p. 15), entendendo que “o pesquisador não está mais em busca de modelos para aplicar, de grades de análise que permitam decodificar sistemas diferentes. Ele não procura mais estruturas fundamentais. Ele desconstrói a obra” (FÉRAL, 2015, p. 20). E essa desconstrução pode ser evidenciada na investigação e análise do próprio processo criativo da obra cênica como movimento fundante do ato teórico.

Contudo, a partir dos agenciamentos teóricos apresentados, concluímos que: a) o estabelecimento de limites entre o teatro e a performance se coloca em um nível explicativo para que consigamos entender as especificidades de cada uma destas

duas linguagens cênicas; b) não necessitamos abdicar de fazer teatro, para que façamos performance, pelo contrário, as duas noções se borram nas práticas artísticas contemporâneas; e c) as ambivalências entre o teatro e a performance podem redimensionar o trabalho dos artistas que se colocam “entre” essas duas linguagens cênicas, pois a performatividade do teatro e a teatralidade da performance podem potencializar as multicamadas de uma obra cênica.

ⁱ O Zecas Coletivo de Teatro foi fundado em 2015 por integrantes do (Projeto de Extensão Novos Encenadores) Grupo de Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará (GTU) que faziam parte da equipe técnica e elenco do espetáculo “Zeca de Uma cesta Só” (GTU – 2014). Desde então se dedicam à produção e criação de obras cênicas que abordem temáticas que permeiam as esferas macro políticas e micropolíticas referentes a sociedade brasileira.

ⁱⁱ Trocamos o nome do projeto de Trilogia Moderna para Trilogia Secular por percebermos que o conceito de “moderno” estava mais ligado às linguagens artísticas utilizadas, do que com o conteúdo das obras produzidas, pois, segundo Le Goff: “o termo moderno assinala a tomada de consciência de uma ruptura com o passado” (LE GOFF, 2013, p. 172) e em nossa trilogia, nossas obras se instalam no caminho oposto, que seria relacionar o passado e o presente a partir da contemporaneidade da arte, nesse sentido “O moderno é exaltado através do antigo” (LE GOFF, 2013, p. 176).

ⁱⁱⁱ A metodologia utilizada na criação da obra cênica.

^{iv} As chamavam de “teatro mal feito”, “horrores em cena”, ou qualquer outra nomenclatura pejorativa, que levantasse questões referentes ao teor estético e estrutural das obras.

^v Segundo Richard Schechner: “algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem” (SCHECHNER, 2006, p. 39).

Referências

- BONFITTO, Matteo. Entre o ator e o performer. São Paulo: Perspectiva, 2013.
CANDAU, Joel. Memória e identidade. São Paulo: Contexto, 2013.
COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2013.
FÉRAL, Josette. Além dos limites: Teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

-
- _____. Pour une théorie des ensembles flous. Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales Au Canada, 16. 1995.
- GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOLDBERG, RoseLee. A arte da Performance: do Futurismo ao Presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- LE GOFF, Jaques. História e memória. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2013.
- PAVIS, Patrice. Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- _____. Dicionário do teatro. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? New York & London: Routledge, 2006. p. 28-51.

JOGO COM SOMBRAS: METODOLOGIA PARA TRABALHAR O TEATRO DE SOMBRAS COMO PRÁTICA DO ENSINO

GAME WITH SHADOWS: METHODOLOGY TO WORK THE SHADOW THEATER AS A TEACHING PRACTICE

**Alexis Francisco Matute Izaguirre,
Ana Claudia Leão
PPG-ARTES, UFPA**

RESUMO: Este artigo apresenta de forma concisa uma metodologia de inclusão artística no teatro de sombras; "Jogo com Sombras", que consiste na preparação de atores com deficiência visual. Essa metodologia será aplicada a um grupo de alunos com deficiência visual no Instituto José Álvares de Azevedo, em Belém do Pará, Brasil. Este projeto está dividido em três atos de criação, cada ato tem objetivos e atividades para trabalhar a sensibilidade por meio de experiências corporais, jogos e técnicas teatrais nas sombras. Estou trabalhando com a perspectiva de Ana Karina Arenas, que propõe uma escola inclusiva e não uma escola integradora, pois são termos totalmente diferentes.

PALAVRAS-CHAVES: Teatro das Sombras, Jogo com Sombra; Inclusão, Deficiência visual.

ABSTRACT: This article concisely presents a methodology for artistic inclusion in shadow theater; "Shadow play", which consists of preparing visually impaired actors. This methodology will be applied to a group of visually impaired students at the José Álvares de Azevedo Institute in Belém do Pará, Brazil. This project is divided into three creative acts, each act having objectives and activities for working on sensitivity through body experiences, games and theatrical techniques in the shadows. I am working with the perspective of Ana Karina Arenas, who proposes an inclusive school and not an integrative school, as these are very different terms.

KEYWORDS: Shadow Theater, Inclusion, Visual Impairment.

Introdução:

Esta proposta de pesquisa consiste em um jogo com sombras; que é uma metodologia composta por três atos de criação, em que cada ato possui objetivos, etapas e uma série de atividades a serem realizadas. Para trabalhar no teatro de sombras com pessoas com deficiência visual, decidi criar essa metodologia de inclusão com base em minha experiência como professor e pesquisador em educação artística no que se refere a uma das manifestações artísticas mais importantes, como o teatro de sombras. É fácil desenvolver trabalhos nas sombras, mas vi a necessidade de criar uma metodologia que ajude a incluir pessoas com deficiência visual e, assim, a combater a exclusão e a rejeição. Esta metodologia está em estudo e, quando aplicada, será analisada através da implementação de um estudo de caso. Este trabalho será realizado no Instituto José Álvares de Azevedo, em Belém do Pará, Brasil.

A metodologia da pesquisa é realizada por meio de um estudo de caso, no qual foi definido o contexto dos sujeitos e participantes da pesquisa. De acordo com (STAKE, 1999, p. 8)

Espera-se que um estudo de caso cubra a complexidade de um caso específico. Uma folha em particular, mesmo uma única vara, tem uma complexidade única - mas dificilmente nos preocuparemos o suficiente para torná-las um objeto de estudo. Estudamos um caso em que ele tem um interesse muito especial por si só. Procuramos os detalhes da interação com seus contextos. O estudo de caso é o estudo da particularidade e complexidade de um caso singular, para entender sua atividade em circunstâncias importantes. Isso permitirá uma investigação participativa e aprofundada, posto que faz parte

da pesquisa-ação; tirar uma amostra que elabore uma metodologia qualitativa, porque não se destina a estabelecer generalidades.

O jogo com as sombras é baseado na escola inclusiva. Uma das principais abordagens do jogo com sombras é focar na resolução de problemas, não apenas nos problemas que os alunos com deficiência visual têm, mas é uma proposta trabalhar com alunos (com e sem deficiência visual), que desejam pertencer a um grupo artístico e que, de alguma forma, não são permitidos; essa metodologia baseia-se nos princípios de cooperação, equidade e solidariedade, com o objetivo de obter uma inserção total dos alunos, conforme explicado: (ARENAS, 2016, p. 246):

Escola integradora	Escola inclusiva
Focado no diagnóstico.	Focado na resolução de problemas.
Destinado a alunos com necessidades educacionais especiais.	Destinado a todos os alunos.
Com base nos princípios de igualdade e competências.	Baseado nos princípios de equidade, cooperação e solidariedade.
A inserção é parcial e condicionada.	Inserção total e incondicional.

Quadro 1 - Diferenças entre escolas integradoras e inclusivas.

Fonte: (ARENAS, 2016, pág. 246).

Dentro deste trabalho, não se fala em integrar porque é um termo que considero exclusivo; levando isso em conta, decidi falar sobre inclusão. Percebi a falta de inclusão de pessoas com deficiência em apresentações artísticas e acho necessário criar uma metodologia que faça do teatro de sombras uma ferramenta de inclusão artística. De acordo com Astudillo(2011, p. 91) "O teatro escolar pode apresentar grandes possibilidades para a melhoria da autoestima, comunicação, confiança e criatividade dos alunos, por meio de brincadeiras e experimentações em grupo". Observa-se que a arte é uma ferramenta fundamental para incluir as pessoas, independentemente de terem alguma deficiência; através da implementação de metodologias ou estratégias de inclusão artística, várias capacidades podem ser desenvolvidas.

O principal objetivo deste trabalho é apresentar uma metodologia inclusiva no teatro de sombras para trabalhar com pessoas com deficiência visual. Outro objetivo transcendental é promover a criação artística de pessoas com deficiência visual. Finalmente, desenvolver o trabalho corporal em pessoas cegas, usando uma metodologia inclusiva no teatro de sombras.

Metodologia

A pesquisa será realizada através da aplicação de um estudo de caso, este consistirá no estudo de uma metodologia de inclusão artística no teatro de sombras (Jogo com sombras), projeto que será desenvolvido com alunos com deficiência visual do Instituto José Álvares de Azevedo, em Belém do Pará. Pará, Brasil.

Jogo em Sombras é uma metodologia usada de maneira pessoal, para poder funcionar em um espaço artístico com pessoas que tenham deficiência visual; de forma que venha a demonstrar que todos nós somos uma família, onde os problemas de alguém são de todos, onde uma deficiência não limita sonhar, onde não será rejeitado por como está. Esse tipo de metodologia começa com um jogo dramático nas sombras das pessoas que o fazem = e acaba criando consciência nos espectadores; dessa forma, geram um vínculo entre autor, ator e espectador. Baseado em três atos da criação, como:

Atos criação: C.C.A.

Ato 1: "C" Conheça-se em equipe.

Ato 2: " "C" Criar em equipe.

Ato 3: "A" Apresentar em equipe.



Foto tomada por: Oliver Rodríguez, 2017. Alunos do Instituto Renacimiento School, Tegucigalpa, Honduras, trabalhando os atos de criação.

URL:

<https://www.facebook.com/renacimientohnd/photos/a.1503863416303838/>

Neste jogo com sombras, há atos a se trabalhar; cada ato tem uma série de objetivos e etapas para nos guiar quanto ao trabalho do teatro de

sombras, sendo assim, cada etapa possui uma série de atividades. É necessário levar em consideração que eles são apenas um guia para o projeto; podem ser modificados conforme o avanço do ato ou podem se alterar. O principal é criar um projeto no teatro de sombras, onde todos estão incluídos e sentem-se bem ao fazê-lo. Transformar uma manifestação artística numa ferramenta que ofereça estratégias de inclusão para cegos, usando registros que geram uma conexão. A arte é uma ferramenta fundamental para incluir as pessoas, independentemente do fato de que elas tenham uma deficiência; através da implementação de métodos ou estratégias de inclusão artística, várias capacidades podem ser desenvolvidas. A grande vantagem dessa manifestação é a simplicidade que possui, pois permite realizar pequenas montagens com poucos meios e pouco tempo de preparação. A pessoa deve aprender a projetar a sombra a ser percebida do outro lado da tela, para que seja necessário controlar os movimentos do corpo ou a silhueta. Sem dúvida, a exclusão é uma questão muito forte que pode levar ao rompimento de esquemas criados por pessoas que não tinham muito conhecimento sobre o assunto e, se eles tinham o conhecimento, simplesmente o que fizeram foi criar barreiras que limitam nossa sociedade, criando paradigmas racistas e ortodoxos; é por isso que devemos ter em mente o que ele fala (NUNES, 2014, pág. 9)

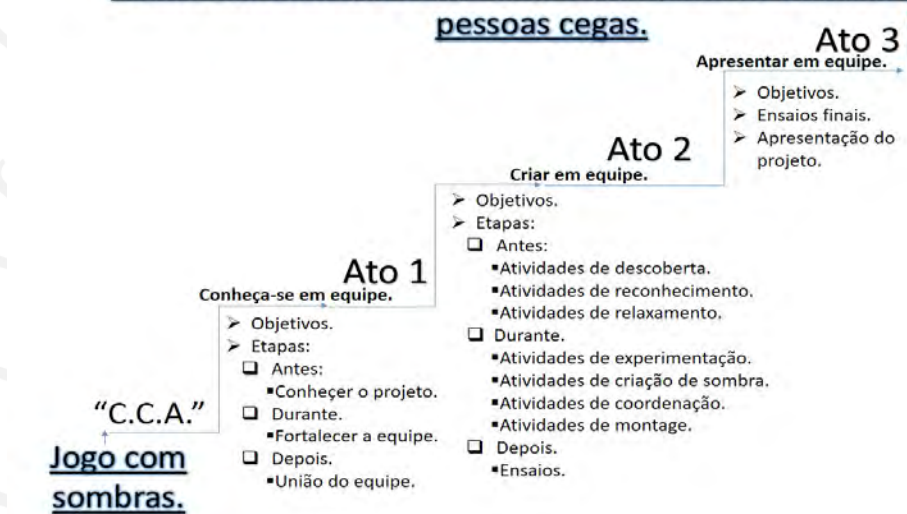
A Arte abre caminhos para a inclusão social de qualquer ser humano. Ela lapida de forma graciosa a pedra mais bruta da exclusão, ela enverga o galho mais firme do cerne. Pois o processo da Arte é manso, suave, e intenso, ela atinge a alma do ser humano.

O teatro das sombras é uma manifestação artística com alto grau de proximidade entre autor, ator e espectador, que continua despertando a fantasia que merece ser expressa e, assim, retoma essa antiga forma de expressão; sua atração e o estímulo que supõe para a fantasia, sua singularidade como técnica faz das sombras uma modalidade teatral absolutamente válida para o trabalho escolar. Suas características básicas são muito simples, pois consiste apenas em usar uma ou mais projetores de luz, a realização de sombras com o próprio corpo, outros materiais em uma superfície opaca, como uma parede, o chão ou um lençol pendurado em um ponto alto. A partir daqui, admite múltiplas variedades: use apenas o corpo ou algum segmento do corpo (mãos, braços, pés); usar materiais; modificar o projetor de luz com projeções em cores, fotografias, slides, vídeos, luzes alternativas. Todos esses elementos levam o espectador a um mundo mágico de imaginação, graças ao poder das sombras.

O conhecimento do corpo ou a expressão corporal, o movimento ou mudança de posturas, ações dramáticas, movimentos no espaço, abrem o caminho para que os jovens vivam um processo de aprendizado de seu próprio corpo, suas habilidades, e o corpo de outras pessoas. O conhecimento de outros conceitos, como o corpo no espaço, o corpo cria e o corpo fala, além de controlar o ritmo dos movimentos em um determinado espaço-tempo, entre outros, serve para desenvolver várias habilidades que permitem um sentimento de segurança em relação ao que elas estão fazendo. A execução desse recurso na sala de aula ou na vida cotidiana pode ajudar na inclusão de pessoas que se sentem

normalmente excluídas, rejeitadas ou isoladas em vários grupos; uma vez que esse tipo de trabalho possa gerar uma atmosfera agradável entre todos os que o fazem, e dessa maneira, consiga promover a segurança sem medo do ridículo, da rejeição ou do fracasso.

Teatro das sombras como uma ferramenta de inclusão para pessoas cegas.



Esquema 1: Jogo com sombras. (Ato) Fonte: elaboração do autor.

É uma metodologia criativa, pensada por meio de vários trabalhos em teatro e teatro de sombras que fiz (2017-2019), que é usada para revertê-lo ou ir além, com uma ideia ou produto existente, o que nos permite fazer algumas adaptações. Ela aborda um problema (rejeição, exclusão ou isolamento) da aplicação de várias técnicas de inclusão, que geram uma mudança de perspectivas, o que força nossa mente a trabalhar sob diferentes ângulos. O importante sobre a inclusão é que você pode trabalhar todos juntos é fazer trabalhos artísticos sem colocar a deficiência como uma barreira que a limita.

Na Arte, devemos parar de ver as deficiências e focar em todas as habilidades artísticas que temos e que podemos desenvolver. Como explica: (BRAZUNA; 2001, p. 118) dando um exemplo de atleta de alto rendimento:

Talvez o resultado mais importante do esporte de alto rendimento para o portador de deficiência seja a construção da percepção da identidade de atleta ao invés da identidade de "pessoa deficiente". É importante ser visto não como uma pessoa portadora de deficiência, mas como um nadador, ou um corredor, por exemplo. Para alguns atletas, o esporte, embora exponha a diversidade das habilidades comparativamente com os atletas não deficientes, permite a consagração de um corpo habilidoso.

Do mesmo modo, acontece na arte; todos temos um corpo habilidoso e, através da parte sensorial, podemos melhorar as habilidades artísticas de cada pessoa, para que nos sintamos bem no que estamos fazendo.

Resultados E Discussão

A aplicação deste trabalho está em andamento, visto que ainda estou em fase inicial de desenvolvimento da pesquisa de mestrado, motivo pelo qual não adiciono resultados. Todavia, proponho como principal resultado a metodologia a ser implementada que deverá ajudar a trabalhar a exclusão de pessoas com deficiência e focando no lado que elas se sintam incluídas nas atividades artísticas.

Outro resultado esperado é o de estimular habilidades artísticas como criar uma linguagem corporal em cada pessoa que a realiza, juntamente com o desempenho de cada atividade a partir das sombras.

Conclusões

Apresento uma metodologia inclusiva no teatro de sombras para pessoas com deficiência visual. Exponho possibilidades de criações artísticas de pessoas com deficiência visual. Desenvolvimento em conjunto de linguagem corporal no teatro de sombras com pessoas com deficiência visual.

Referências Bibliográficas

ARENAS, Ana Karina. De la integración a la inclusión: Una escuela para todos.

Carabobo, Venezuela, Arjé, 10 (19), Pg. 246. 08 de julio de 2016. Fonte:

<http://arje.bc.uc.edu.ve/arj19/art18.pdf> (Traducido do Espanhol)

ASTUDILLO, Millaray Neira. El teatro escolar y juego dramático como herramienta para el desarrollo de habilidades sociales. Ventana Pedagógica, Pg. 91. Septiembre de 2,011 Fonte: Yumpu:

<https://www.yumpu.com/es/document/read/14612278/teatro-escolar-y-juego-dramatico-como-revista-docencia> (Traducido do Espanhol)

BRAZUNA, Melissa Rodrigues; MAUERBERG-DECASTRO, Eliane. A Trajetória do Atleta Portador de Deficiência Física no Esporte. Adaptado de Rendimento: Uma Revisão da Literatura. Pg. 118. 2001. Fonte:

<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/07n2/Brazuna.pdf>

NUNES, María. José. Arte como meio de socialização e inclusão do indivíduo. Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor pde artigos. 1, 9. Jacarezinho. Dia a Dia Educação. 2014 Fonte:

http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2013/2013_uenp_edespecial_artigo_maria_jose_nunes.pdf

STAKE, R. E. (1999). Investigación de estudios de casos. (Segunda ed.). Madrid, España: Ediciones Morata, S. L. Fonte:

<https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Investigacion-con-estudios-de-caso.pdf>

TEATRO EXPERIMENTAL DO PARÁ WALDEMAR HENRIQUE: MEMÓRIAS E MILITÂNCIAS ¹.

Dr.^a Ana Karine Jansen de Amorim (ETDUFPA)
Dr. José Denis de Oliveira Bezerra (PPGARTES/UFPA)

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo apresentar uma análise sobre o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, buscando compreender sua importância histórica e os significados socioculturais, para a classe artística, em especial a teatral. Pretende colaborar com os estudos sobre a cena contemporânea paraense, a partir dos debates políticos e estéticos, base para a presente análise, porque esses fatores estão imbrincados na trajetória desse importante espaço teatral da cidade. Dialogamos com importantes autores, como Pavis (2008) e Roubine (1998), para pensar a linguagem da encenação contemporânea e o uso do palco experimental. Além desse diálogo teórico, por meio de documentos (oral e escrito), buscamos compreender os significados históricos da construção e ocupação desse teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Cena Contemporânea. Belém. Memória.

PARA'S WALDEMAR HENRIQUE EXPERIMENTAL THEATER: MEMORIES AND MILITANCIES

ABSTRACT: This article aims to provide an analysis on the Para's Waldemar Henrique Experimental Theater, seeking to understand its historical importance and socio-cultural meanings, for artists, in particular the theater ones. It intends to collaborate with the studies of the contemporary scene in Pará, from the political and esthetic debates, the basis for this present analysis, due to these factors are immersed in the history of this important theatrical space of the city. We have dialogued with important authors, such as Pavis (2008) and Roubine (1998), to think about the language of contemporary stage and the use of the experimental stage. Besides this theoretical approach, we tried to understand historical meanings of the building construction and artistic occupation of this theater through oral and written documents sources.

KEYWORDS: Para's Waldemar Henrique Experimental Theater. Contemporary Scene. Belém. Memory.

Quando lembramos, entramos em contato com histórias de nosso passado, em busca de um tempo que vivemos ou não, perdidos, como diz o poeta, ou silenciados, prontos para retornar à vida pelo ato de contar. E quando falamos do espaço em que a história se faz representar, por meio de obras de arte, essa sensação de ir ao encontro a tempos não vividos, tempos-mortos, aumenta. Então, por que falar da memória de um teatro, de um espaço em que a magia da cena se presentifica?

Acreditamos que seja pelo fato de garantir a quem quer se seja o direito de conhecer sua história, a história teatral de sua terra, feita por homens e mulheres que sonharam, que produziram, seja em quais circunstâncias tenham acontecido. Nesse contexto, passados quarenta anos de sua fundação, o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique (TEPWH) ⁱⁱ é o tema do presente artigo, por meio de um debate de algumas questões que acreditamos ser importantes: os significados de um espaço experimental para a linguagem cênica em Belém; as lutas políticas pela sua criação e ocupação.

O TEPWH foi construído no prédio que abrigava o antigo Museu Comercial, imóvel que pertencia a ACP (Associação Comercial do Pará), localizado na Praça da República, onde a Secretaria de Cultura, Turismo e Desportos pretendia implantar um "teatro de

bolso, uma sala de concertos e um auditório” (SECULT, 1997, p. 24).



Figura 1: Fachada principal do prédio em julho de 1996. SECULT (1997, p. 48)

Neste ínterim, a categoria de teatro, por meio de sua federação, mobilizou-se para reivindicar um espaço para as produções teatrais da cidade, carentes de casas de espetáculos, que comportasse as experimentações cênicas. A reivindicação foi atendida por meio da elaboração do projeto do Luiz Carlos Ripper ⁱⁱⁱ, contratado pelo antigo Serviço Nacional de Teatro – SNT, para tal desafio. O arquiteto concebeu um teatro experimental onde previa mobilidade do palco e da plateia, bem como de equipamentos de som e de luz, possibilitando aos grupos exercerem as mais diversas dinâmicas das cenas teatrais que se seguiram no palco do Waldemar.

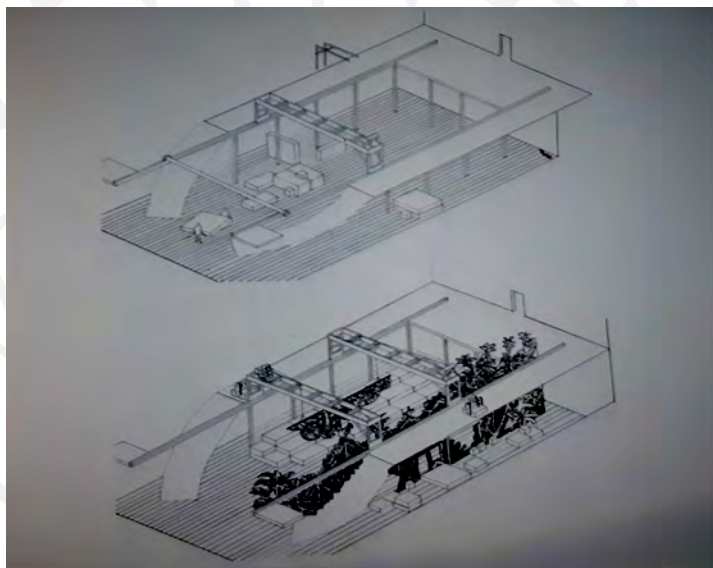


Figura 2: Perspectiva do projeto de Ripper em que se observa o pórtico móvel em uso e os praticáveis em diferentes disposições SECULT (1997, p. 27)

Considerando a época, a ousadia do projeto, o espaço experimental propiciou uma fecunda produção nas encenações produzidas na cidade, proporcionando diversos arranjos no espaço de atuação dos diferentes tipos de elementos de interpretação cênica das obras dramáticas executadas no palco do Waldemar, marcas, segundo Pavis (2008), das poéticas teatrais contemporâneas.

Belém do Pará, até a década de 1970, tinha uma forte tradição teatral ligada ao movimento amador de teatro, por meio de grupos que valorizavam a experiência artística em sua diversidade. Desde os anos 40 do século XX, a cidade presenciou a existência de grupos que buscavam modernizar as formas de criação, como, também, promover a circulação de

obras cênicas para o público local. Esses grupos amadores, formados em sua maioria por estudantes universitários ou pessoas envolvidas com arte, acreditavam que o teatro era espaço de transformação social dos indivíduos, por isso, experimentavam e criavam sem, necessariamente, propor a criação de um mercado artístico ^{iv}.

É evidente que em um movimento cultural sempre há distopias, e no caso da produção teatral amadora paraense, havia artistas que buscavam o teatro não apenas como um lugar de formação cidadã, mas desejavam viver de sua arte. Esse quadro se intensificou, principalmente, após a criação do Serviço de Teatro da UFPA, em 1962, atual Escola de Teatro e Dança da UFPA, quando a instituição começou a formar atores, os quais, após a formação, se inseriram no “mercado” existente, principalmente na rádio, no cinema, na televisão, ou na criação de novos grupos teatrais. Desde a década de 1960, Belém viu muitos grupos amadores surgirem a partir de ex-alunos da ETDUFPA.

Esse é um exemplo do que poderíamos chamar do movimento cultural teatral na capital paraense no século XX. Dentro da diversidade da produção dos grupos teatrais em Belém, independente de gêneros e de formas poéticas, uma das questões mais recorrentes era a falta de casas de espetáculos que dessem possibilidades concretas de ensaios e de apresentações. Até a criação do TEPWH, em 1979, a cidade tinha apenas um espaço público para esses fins, o Teatro da Paz, que

vivia em infundáveis reformas ou não era acessível, devido aos custos de sua ocupação.

Porém, os grupos inventavam, ocupavam espaços diversos: desde auditórios de escolas, salões paroquias, instituições privadas (SAI – Sociedade Artística Internacional), anfiteatro da Praça da República, entre outros. Vale ressaltar que, em sua história teatral, a capital paraense viu surgir muitas casas de espetáculos, algumas de administração pública, outras da iniciativa privada. O final do séc. XIX e primeira metade do XX foi o momento em que a cidade presenciou muitas casas de espetáculos surgirem e desaparecerem, devido ao desenvolvimento de ciclos econômicos, como a Belle Époque, e seus sucessivos declínios. Com o surgimento do cinema, e sua chegada ao Pará, muitos prédios foram construídos como cineteatros, os quais se organizavam de acordo com o momento cultural da cidade. Por exemplo, na época do Círio de Nazaré, muitos cinemas abrigavam apresentações teatrais e/ou shows musicais.

O historiador Vicente Salles (1994) fala desses espaços teatrais ao longo da história sociocultural do Pará. Além de um circuito comercial, porque o teatro era espaço de empreendimento do capital financeiro, que movimentava interesses de empresários e alimentavam o existente mercado consumidor de arte/teatro, Belém vivia, também, sua intensa produção cênica ligada às formas populares. Essas formas de produção chegaram, em

determinados momentos da história, a ocupar os espaços do circuito profissional, erudito, do gosto burguês.

A partir desse rápido panorama, podemos evidenciar que as produções teatrais, em Belém, sempre vivenciaram a questão do espaço físico, ou edifício teatral, como um fator importante que, além de garantir a circulação das obras, marcava como os artistas poderiam criar, principalmente dentro dos modelos tradicionais estabelecidos pela famosa caixa preta. Contudo, durante o século XX, o fazer teatral, seja ligado ao circuito popular, ou ao circuito comercial, ou ao erudito, precisou se reinventar para poder existir, por isso grupos e artistas ocuparam auditórios de escolas, praças, prédios construídos para outros fins.

Além disso, o século XX foi o momento em que as teorias e as práticas teatrais no ocidente passaram por muitas transformações, como aponta Roubine (1998). Houve o advento de novas formas de pensar e fazer teatro, e Belém sempre esteve conectada a essas mudanças, principalmente por meio dos grupos amadores dos anos 40 em diante. Por isso, a criação de um espaço como o TEPWH se justificava pela necessidade da existência de prédios públicos para criação e circulação de espetáculos, como pela necessidade dos artistas de terem um local em que pudessem experimentar suas linguagens. Essas ideias e formas de pensar estão presentes no projeto piloto da criação do TEPWH:

As organizações do ESPAÇO WALDEMAR HENRIQUE, estão propostas, de maneira a permitir o maior questionamento possível das relações "espetáculo-espectador" e "implemento cênico e seus espaços". A maquinaria deve "desvendar-se" num desempenho essencialmente didático do "fazer-aprendendo-aprendendo" teatro "fazer-descobrimdo-reinventando", teatro proposto pelo termo EXPERIMENTAL do ator, técnico ou espectador do acontecimento cênico contemporâneo. Ao considerarmos prioritária a mobilidade e a versatilidade dos implementos (que devem ser instrumentos de experiência, mais brinquedos que altas tecnologias), recusamos a fixidez da tradicional organização de espaço italiana (ou qualquer outra organização fixa como a arena), sem entretanto deixar de incluí-las dentre as nossas possíveis opções.

Não consideramos um número fixo de espectadores, na medida que acreditamos que: por um lado, o caráter experimental de um espaço deva condicionar o número de espectadores, às necessidades narrativas (dramáticas) da teatralização do acontecimento; por outro, o caráter eminentemente cultural deste espaço, deve propor dimensionamento de plateia mais ao nível da comunicação (sintaxe e semântica do espetáculo), do que, ao nível empresarial (número de ingressos, lucro, etc.), porque acreditamos, sobretudo, que é tarefa do jovem grupo amador ou semi-profissional, dimensionar seus espaços de palco, segundo sua "consciência-de-si". Sua própria economia interna deve determinar a verdadeira dimensão física da ambientação cenográfica (em termos de espaço + tempo + mão de obra + matéria prima = custo) e determinar aí sua configuração de plateia, tendo em vista uma real abrangência de mercado para sua temporada (linguagem/número de espectadores por sessão e aumentar o número de sessões por espetáculo, dando assim oportunidades da direção amadurecer um texto, do ator amadurecer o personagem, do autor constatar um público e assim por diante, até que este grupo possa descobrir cenicamente no seu devenir, sua estória da história e encená-la livremente, levantando a imagem cênica desta cultura... [...]

Um novo teatro para o jovem novo amante de teatro num contexto amazônico/ um marco/ o começo/ a árvore/ uma fatia de árvores amazônica^v.

A criação do TEPWH não significava apenas a aquisição de um novo prédio teatral para Belém, mas a possibilidade de artistas e grupos de experimentar a linguagem, novas formas de criação cênica, a partir das várias possibilidades que o projeto do novo teatro garantia, fazendo com que os recursos da maquinaria teatral pudessem ser utilizadas. O teatro não como fim mercadológico, mas como forma de transformação, principalmente diante do contexto sociopolítico brasileiro da época, além de temas importantes da vida mundial e brasileira que os artistas queriam expressar pelo teatro e buscavam essa liberdade de criação, por meio de um espaço que garantissem essa pluralidade, apesar de na prática isso não ter sido dessa maneira.

No contexto das teorias e das práticas cênicas ocidentais, os artistas brasileiros e os de Belém dos anos 1970 e 80 buscavam, em sua diversidade, não apenas falar de temas pelo teatro, mas, entendiam a linguagem como espaço de criação, portanto, queriam experimentar. Essa era a égide do teatro amador, porque, diferente do teatro profissional, o espaço amador visa, em primeiro plano, o compromisso com o fazer, o vivenciar, criar e recriar, experienciar o novo e o tradicional a partir dos anseios e desejos contemporâneos. Segundo Pavis (2008):

O termo experimental está em concorrência com teatro de vanguarda, teatro laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial, burguês que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial (PAVIS, 2008, p. 388).

Esse conceito de teatro experimental dialoga com o que o TEPWH se propôs desde de seu projeto inicial até as várias vivências que ele presenciou ao longo dos anos 1980 em diante. Contudo, é evidente que uma coisa é o projeto, sua idealização, outra é a prática cotidiana e os usos do espaço. Como o TEPWH se tornou um dos poucos espaços de apresentação de espetáculos na cidade, concebidos para esse fim, ele teve de abrir-se para demandas do circuito cultural de Belém, não necessariamente ligadas ao sentido e à prática do experimental.

Fundado em 17 de setembro de 1979, o TEPWH tornou-se um importante espaço de produção da cena paraense, efetivando-se como o palco para as mostras de teatro amador realizadas pela FESAT (Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro), bem como a casa que recebeu grupos como Experiência, Cena Aberta, Gruta, Estúdio de Pesquisas Artísticas (EPA), além de grupos musicais e de dança.

Sem dúvida um dos importantes fatores que concorreram para o incentivo da produção teatral foi o custo da pauta, bem mais

acessível aos grupos do que a ofertada pela tradicional casa de espetáculos da cidade. Os grupos, em negociação com a direção do espaço, chegaram a conseguir o pagamento de 30% da bilheteria dos espetáculos como valor da pauta do TEPWH. A experiência era indiscutível:

No início de 1980, a pauta do teatro já estava programada até a metade do ano, mas um problema ressurgia: a falta de vida própria do teatro, uma vez que o “Waldemar” estava atrelado à administração do Teatro da Paz. Reclamava-se, sobretudo, da pauta montada sem critérios, o que gerou um boicote por parte dos artistas (SECULT, 1997, p. 24).

Após intensas negociações, a pauta do teatro foi reaberta, contudo, a questão administrativa ainda persistiu por vários anos, sendo sanada, paulatinamente, quando da criação de um cargo de assessor da secretaria de cultura, que figurava como diretor do teatro.

Destaca-se, também, que a concentração da produção teatral no palco do TEPWH facilitou, de certa forma, a ação da censura exercida pela ditadura militar, nos anos 1980. Inúmeros espetáculos foram alvo do olhar e do corte do censor. Segundo depoimento de Henrique da Paz ^{vi}, o alvo principal era o texto teatral, que deveria ser entregue, previamente, ao censor antes das apresentações dos espetáculos. Os textos retornavam rasurados e inúmeras vezes com recortes do que deveria ser retirado da montagem às vésperas da estreia. Nos casos extremos, as peças eram proibidas de serem apresentadas como

foi o caso do GRUTA (Grupo de Teatro Amador), com a Farsa Medieval "O pastelão e a Torta"; e do Cena Aberta, com o espetáculo "Theasthai Theatron", censurado integralmente.

Ressaltando as questões da efervescência cultural, bem como as divergências políticas travadas pelas questões administrativas, o TEPWH, desde sua fundação, fez-se palco de questões fundamentais para a política cultural da cidade. Contudo, pouquíssimos registros de suas atividades encontraram-se publicadas. O Waldemar é um lugar de memória do movimento teatral, de suas lutas e suas incongruências, bem como instrumento de diversas políticas da Secretaria de Estado de Cultura (SECULT) nessas quatro décadas, como os projetos Caeté^{vii}, Pauta Residência, Cena ao avesso, esses dois últimos serão apresentados adiante.

Certamente, o TEPWH constitui-se como um lugar de memória da cena paraense, por ele presenciar muitos espetáculos que marcam a cena contemporânea em Belém, da década de 1980 para cá; como, também, por ter concentrado, em determinado momento, lutas da classe artística em prol do desenvolvimento de políticas públicas para a área da cultura. Por isso, é um espaço histórico que traz memórias teatrais. Sobre os sentidos do conceito de lugares de memória, o historiador Pierre Nora (1993) afirma:

Lugar onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a esse momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura

com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais (NORA, 1993, p. 07).

Sem dúvida, o TEPWH é um lugar de memória, seu prédio carrega uma história antes de 1979, que não discutiremos aqui ^{viii}. Enquanto casa de espetáculo, nos últimos quarenta anos ele vem presenciando grupos e artistas da cidade, e de outros locais, em interação com suas plateias. São muitas memórias, espalhadas, múltiplas, por tantos momentos vivenciados nele. Nos cabe aqui, de forma geral, analisar algumas questões que acreditamos necessárias, porque não é possível escrever uma história desse espaço de forma unilateral, por isso, nos atrevemos lançar perspectivas.

Uma Pauta Democrática

O início dos anos 90 trouxe para o TEPWH os ares da democracia que permeava o país. A nova constituição de 1988 previa a eleição direta para presidente do Brasil, o que ocorreu em 1989 com a eleição de Fernando Collor de Mello. Esse movimento contaminou a todos e provocou a articulação das categorias artísticas de teatro, dança e música, através de suas organizações: FESAT- Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro; APAD - Associação Paraense de Dança; e Clima - Associação de Compositores, Interpretes e Letristas, que

organizaram um movimento legítimo para eleger e indicar o diretor da casa de espetáculos.

A ação iniciou com a aprovação do regimento do teatro, que previa a eleição do diretor do teatro de forma direta, pelas categorias artísticas. Em seguida, iniciou-se uma mobilização entre as categorias para a viabilização da eleição, do credenciamento dos associados e dos candidatos, incluindo a divulgação dos acontecimentos na mídia, conforme matéria a seguir, que apresenta, de forma geral, o contexto e a organização do movimento:



Figura 3: Capa do Caderno Dois do jornal O Liberal – Apresenta o debate sobre a primeira eleição para a diretoria do TEWH.

No dia 29, uma parte significativa do cenário artístico de Belém vai estar mobilizada na assembleia geral que irá decidir os rumos a serem tomados pela futura diretoria

do Teatro Experimental Waldemar Henrique, a primeira a ser escolhida pelo voto direto, em dez anos de fundação do teatro, o ponto de referência da categoria amadora.

Vão estar reunidas, às 17 horas no teatro, a Associação de Compositores Intérpretes e Letristas (Clima), a Federação de Atores e Autores de Teatro (Fesat) e a recém formada Associação Paraense de Dança (APAD), para votar o regimento eleitoral que está sendo elaborado pela comissão formada por representantes de cada uma dessas associações.

A eleição direta para a diretoria do teatro é uma das conquistas mais importantes da categoria amadora, que se debate entre a falta de uma política cultural que venha a atender seus interesses e a falta de mobilização de seus elementos. A votação do regimento interno do teatro garantiu este direito e a eleição já foi marcada para o dia 20 de maio.

Pelo regimento interno, cada associação poderá indicar mais de um candidato, ou somente apoiar um candidato indicado mesmo que não seja representante de sua categoria. Até agora, apenas César Machado, da Fesat, foi apontado. A Clima está indecisa entre apontar Gilberto Ichihara ou Walter Freitas, o atual presidente da associação, ou apoiar César Machado. A APAD não indicará ninguém, mas apoiará o candidato da Fesat. Segundo o vice-presidente da APAD, Bonina Bemerguy, a categoria da dança se encontra desarticulada para entrar numa decisão importante como esta. "Não é a hora ainda da APAD se manifestar indicando um candidato, mas é a hora de começar a lutar pelo teatro Waldemar Henrique", garantiu.

Há ainda uma terceira proposta que vai ser discutida nesta assembleia, que é o rodízio nas gestões. A diretoria do teatro, assim, ficaria nas mãos de cada categoria, que seria apontada a partir de negociações. "É uma conciliação política, que reflete na verdade, nossa disposição em dar outros rumores a essa situação e as pessoas teriam que estar em dias com a sua politização, pois não basta ser artista, tem que participar politicamente, senão o quadro futuro repetirá o de agora", diz Karina [sic.] Jansen, a atual presidente da Fesat ^{ix}.

Como se percebe, a matéria proporciona uma visão geral da organização da classe artística, por meio de associações, responsáveis pela representação dos artistas de teatro, dança e música. Essa estrutura era um importante mecanismo democrático, por refletir o momento histórico do país na época, saído de uma ditadura de mais de 20 anos, e respirando ares de democracia. Isso motivou a classe artística a se organizar e buscar ocupar cargos importantes, como a diretoria do TEPWH, pela eleição de seus representantes. A matéria do jornal O Liberal, mencionada acima, apresenta ainda um contexto geral dos dez primeiros anos do teatro, com o subtítulo “dez anos de luta”:

O atual diretor do teatro Waldemar Henrique, Alfredo Reis, ocupa este cargo há quatro anos, indicado pelo então Secretário Municipal de Cultura, Guilherme La Penha. Mas a luta pelas eleições diretas para diretor já vem de muito tempo, ou melhor, desde que foi fundado, há dez anos.

O teatro experimental foi criado pelas pressões dos artistas de teatro, principalmente, que se ressentiam de um espaço onde pudessem mostrar sua arte, já que as portas do grande teatro da Paz estavam fechadas para suas manifestações. Com a fundação do WH, não só a categoria teatral, como também a de música e de dança saíram ganhando. A curto prazo. Com as reformas feitas no teatro, as características de experimental foram desaparecendo aos poucos e hoje o teatro mal dá para suportar uma peça de teatro ou mesmo um show. A dança ficou de lado com a falta de recursos e pouco utilizou o espaço.

Sem uma direção que atendesse aos interesses das categorias, sem infra-estrutura e sempre dependente do teatro da Paz, estaca feito o cenário para as pressões. O resultado dessas lutas vem aos poucos. Primeiro com a pesquisa “Waldemar Henrique: o experimental em

questão”, que resgatou os dez anos do teatro, expondo de maneira mais clara a verdadeira situação. Depois a aprovação do regimento interno, que não só garantiu as eleições, como também a independência em relação ao teatro da Paz, ao qual sempre esteve vinculado. “O WH era como se fosse o depósito do da Paz. Iam para lá material quebrado e até os funcionários menos qualificado que não havia sido aceitos em outros lugares”, desabafa Karine Jansen.

Com as eleições, as associações procuraram também resgatar o dinamismo dos grupos, artistas e politicamente, perdido com a última reforma do teatro, iniciada em 87. “Houve uma quebra de todo movimento que se concentrava no teatro, os artistas se desarticularam, muita gente desistiu de seu trabalho e hoje, a duras penas, tentamos trazer essa gente de volta”, diz César Machado ^x.

No dia 20 de maio de 1990, realizou-se a eleição, por voto direto, estando autorizados a votar os artistas de teatro, de dança e de música, filiados e em dia com as referidas entidades. Estavam credenciados cerca de quinhentos artistas para o pleito, que foi disputado por dois candidatos: César Machado, ator; e Gilberto Ichihara, músico. Sendo eleito o senhor César Machado, pela maioria dos votos, pois, além da classe teatral, também contou com parte da aprovação da categoria da dança, especialmente das lideranças Bonina Bemerguy e Teka Salé, que o apoiaram.

O pleito foi devidamente reconhecido pelo Secretário de Cultura do Estado, João de Jesus Paes Loureiro, que indicou o diretor eleito para o cargo, e através do decreto do Governador Hélio Gueiros, publicado em 25 de julho de 1990, no Diário Oficial, o

nomeou diretor do TEPWH. Sobre essa gestão temos o seguinte depoimento:

Tentei fazer uma administração absolutamente democrática. Acho que essa foi a principal virtude. Como o Waldemar Henrique era o único espaço disponível para todas as categorias, eu procurei dividir a pauta democraticamente para todos. Inclusive, para o movimento do rock que estava crescendo na época. Essa medida foi muito criticada pelas categorias, inclusive da música. Quanto as melhorias físicas do espaço, não foi possível fazer muita coisa pois, apesar do secretário ter aceitado nomear o eleito, ele deu pouco apoio a essa administração. Diria que quase nenhum apoio ^{xi}.

A gestão de César Machado durou até 17 de janeiro de 1992, quando por decreto do Governador Jader Barbalho, é publicada sua exoneração. Pesou nesta decisão a movimentação criada por Edgar Castro, ator, que elaborou um abaixo assinado junto a um manifesto de título O Waldemar Henrique precisa ser salvo, que entre outras questões colocava:

O atual administrador, César Machado, pode até ser uma pessoa bem intencionada, mas seu completo despreparo para exercer uma função que exija autoridade com os seus subordinados diretos, zelo pelo patrimônio e imaginação torna sua permanência no cargo completamente nefasta àquela casa de espetáculos ^{xii}.

Após a exoneração de César Machado, não houve nunca mais eleições diretas para a direção do TEPWH, que passou a ser ocupada de acordo com os arranjos políticos, pela gestão do momento, uma pauta que deixou de existir para as categorias artísticas. Sobre essa questão, César Machado relata:

Não houve outras eleições. Eu fui exonerado faltando alguns meses para terminar o mandato por um acordo entre o novo secretário que era o Guilherme de La Penha e o novo presidente da FESAT, Fernando Rassy que foi nomeado diretor do teatro. Depois, o mesmo Rassy sofreu um golpe, foi exonerado para dar lugar a Marcia Freitas ^{xiii}.

Esses acontecimentos foram cruciais para o afastamento dos grupos de teatro mais antigos da cidade, ou como alguns denominam os grupos do "centro da cidade", que romperem, politicamente, com a Federação. Além deste fato importante, assistimos o início de um movimento em que o termo amador passou a representar um teatro de pouca qualidade e nenhuma técnica teatral, concepção contraditória a que deu origem ao movimento de Teatro de Estudantes, dos anos 1940 e 50, e da própria Federação. Colabora com os dois acontecimentos a seguinte crítica publicada no jornal O Liberal:

A palavra amador deve voltar imediatamente ao nome da mostra que a Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro promove há doze anos. Deve-se chamar novamente Mostra de teatro amador do Pará. Feito isso, a federação estará mais coerente com a realidade do teatro paraense.... nesta mostra ficaram de fora grupos que nos últimos tempos tem se mostrado de muita importância para o teatro local, o que é confirmado pela participação que tais grupos têm realizado fora de Belém. Assim acontece para o Gruta (Grupo de Teatro Amador) cujos espetáculos "Caoscomcadificafica", "A vida que sempre morre, que se perde, que se perca" e "É mesmo" mantêm-se numa linha de coerência e de inegável trabalho de pesquisa cênica e corporal. Assim é para o Cena Aberta cujas montagens de "Genet, o palhaço de Deus" e "Em nome do amor", para citar duas, marcam os últimos anos de uma época fértil do teatro paraense. A continuação

deste trabalho é "A mulher dilacerada", atualmente em cartaz. Assim é, também, para o Usina Contemporânea de Teatro com "Virando ao Inverso", "Anjos sobre Berlim", "A deriva" e "Leão Azul". Também a Companhia de Atores Contemporâneos com "O grito do trem noturno" e mesmo a Oficina de Teatro do Colégio Moderno/Tico-Tico no Fubá que tem mostrado acuidade no trabalho de seus espetáculos feitos basicamente por adolescentes [...] ^{xiv}.

Projetos Institucionais

Observamos que nos anos 2000, poucas iniciativas das categorias artísticas fizeram-se presentes no palco do teatro, e na cidade de uma maneira geral. Surgiram algumas entidades representativas da categoria teatral como a Faces e a Aplauso. As ações das entidades priorizavam Mostras de Teatro, premiações e a discussão das novas políticas de fomento para as categorias artísticas. Na prática, prevaleceram as ações institucionais da SECULT, buscando imprimir as políticas culturais do Estado, tendo como seu maior projeto cênico o concurso de ópera realizado no Teatro da Paz. Guardadas as proporções e o tempo, Roubine (1998) observa este movimento também em Paris:

Compreende-se que as atenções – e as subvenções – do Ministério responsável sejam de preferência dirigidas, nestes tempos de crise econômica e drásticos cortes orçamentários, para as iniciativas que revelam, por assim dizer, a mais forte capacidade de irradiação. Dando as costas à política de Jeanne Laurent e André Malraux, o poder opta por privilegiar, no plano cultural, a burguesia que constitui a sua base eleitoral. Ou seja, opta por atender à sua demanda, aos seus gostos. Daí o apoio diligentemente concedido aos teatros ditos de

prestígio, teatros de vocação museográfica, como a Comédie-Française e a Ópera de Paris (ROUBINE, 1998, p. 230).

No contexto amazônico paraense, para o TEPWH, especialmente na administração do Nando Lima, observamos o aparecimento de ações voltadas para as categorias artísticas e em especial ao movimento teatral. Projetos como *Avesso da Cena*, *Pauta Musical*, *Solos e Monólogos* e o *Pauta Residência* injetaram uma nova dinâmica ao Waldemar, trazendo novos e consagrados artistas. Vale ressaltar que, além dos projetos, a pauta do teatro manteve-se aberta aos grupos por meio de editais, o que gerava os recursos do teatro. Outra estratégia implantada pelo diretor foi concorrer com os projetos à Lei Semear^{xv}, para ingerir recursos no teatro, nem sempre alcançando sucesso.

Surgiram projetos de formação de técnicos e de cenotécnicos, por meio da oferta de cursos, oficinas e estágios ofertados ao público, mobilizando uma boa parte de profissionais da cidade para essa capacitação. Para a experiência prática, os alunos trabalhavam em um projeto real.

O Nando Lima, diretor do Teatro Waldemar Henrique, propôs a nós participar de um projeto piloto chamado "*O Avesso da Cena*", que consistia em trabalhar com oficinas para novos técnicos teatrais a partir de sua montagem. E lá se foi "*O Auto da Índia*" servir como cobaia. Em mais de um mês no teatro, reviramos o espetáculo do *avesso* para que os novos técnicos de luz, cenário, figurinos, adereços, direção e cenotécnica, pudessem dar uma nova roupagem para o "*Autinho*". E o *Autinho* virou um *Autão*. O espetáculo que foi concebido para ser mínimo, caber em qualquer espaço,

de repente, ganha dimensões impensadas: uma carroça-palco, com motivos medievais, muitos efeitos de iluminação, figurinos suntuosos, sonoplastia cheia de efeitos. E o espetáculo se transforma em uma história de uma trupe de teatro que anda de cidade em cidade, para defender o seu ganha pão. O espetáculo realmente virou do avesso e se transformou (BARROSO, 2017 p. 128).

Foi esse o perfil do projeto o Averso da Cena. E para os grupos teatrais implantou-se com boa aceitação o projeto Pauta Residência, iniciado em janeiro de 2000, tendo durado até 2002. Ele propiciava ao grupo teatral dois meses de estadia no teatro, cujo primeiro mês era destinado aos ensaios, neste período estava à disposição do grupo todo o equipamento técnico do teatro, assim como a equipe de cenotécnicos. No segundo mês, o grupo dedicava-se a uma temporada, cuja bilheteria estaria comprometida em trinta por cento ao teatro, o restante à disposição do grupo.

Estiveram selecionados neste projeto a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, que apresentou os espetáculos "Macunaíma, o fim do que não tem fim" e "Paixão Barata e Madalenas". Alguns dos grupos de Teatro, como a In Bust Teatro com Bonecos, com o espetáculo "Olho de Peixe Boto", e o grupo teatral Nós Outros, com "A Garça Dourada". Sobre a experiência com o projeto Pauta Residência, a diretora Wlad Lima, em entrevista, relata que:

Para nós está sendo maravilhoso, os funcionários ficam à disposição do grupo desde a hora que a gente entra no teatro.... Só a possibilidade de ensaiar no próprio

espaço da apresentação, e ganhar tempo, é um ganho pra nós ^{xvi}.

Em outra matéria, Wlad Lima fala da oportunidade que o projeto deu de trabalhar com o aparato técnico do TEPWH, tantos nos ensaios e nas apresentações, fator que não se via com frequência em Belém, porque dentre as várias dificuldades dos grupos nas produções dos espetáculos, ter um teatro disponível por um tempo longo para se experimentar e ensaiar era algo raro, marcando a importância da Pauta Residência:

Tivemos a oportunidade de experimentar a luz, o som e a plateia durante os ensaios dentro do teatro em que vamos apresentar o espetáculo, coisa que poucos grupos conseguem. Através desse projeto também vamos ficar em temporada durante um mês ^{xvii}.

No processo de trabalho do espetáculo "Olho de Peixe Boto", a In Bust contou com a parceria da Fundação Curro Velho, tornando a ação um trabalho de formação, conforme relata Aníbal Pacha:

Foram duas oficinas, uma de confecção que aconteceu na casa da linguagem sob minha orientação; e outra do Ricardo Andrade com a técnica de construção de estrutura em miriti e eu viabilizando os mecanismos de articulação para a manipulação dos bonecos. A Oficina de dramaturgia e manipulação, criação coletiva com indutores, foi realizada pelo Paulo Ricardo e Adriana Cruz no Waldemar ^{xviii}.

O projeto durou três anos, acontecendo nos meses de janeiro/fevereiro e junho/julho nos anos de 2000 e 2002, com uma boa receptividade do público, que compareceu aos espetáculos, mantendo a casa de espetáculos com bom

movimento. Podemos ver no seguinte depoimento: “na opinião de Néia Rocha, 25 anos, o projeto Pauta residência é um bom estímulo para os grupos locais. ‘É interessantíssimo, gostei muito’. Néia disse que entendeu pouco da peça, porque não sabia muito da história do Macunaíma”^{xix}.

Iniciativas pontuais, mas, que tiveram a eficiência de ir ao encontro da produção artística da cidade, embora não tenha atingido a grande maioria dos produtores teatrais, tornaram-se o oásis frente a uma década de escassas iniciativas culturais para esse importante polo de produção teatral, que é o TEPWH, que nem sempre recebe a atenção merecida frente a estatura de sua importância para o teatro contemporâneo.

Diante dos fatos mencionados, ao longo do artigo, ressaltamos que o TEPWH tem sua importância histórica para o movimento teatral paraense, sendo palco de motivações e de movimentos diversos sobre a estética e a política cultural e teatral da cidade de Belém. Assim, foram levantados alguns aspectos dessa história, deixando outras páginas a serem escritas, pois, afinal, são quarenta anos de muita efervescência cultural, são memórias diversas desse espaço tão singular para o teatro na Amazônia, o primeiro teatro experimental do Brasil.

Referências

BARROSO, Adriano. Ato: paixão segundo o Gruta. Belém: FUNARTE, 2017.
BEZERRA, José Denis de Oliveira. Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, 2016.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez 1993, p. 7-28.

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral, 1880-1980. Tradução e apresentação, Yan Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Vicente. Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época. Belém: UFPA, 1994.

SALLES, Vicente. O Retábulo de Waldemar. In: SECULT. Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Belém: SECULT, 1997.

SECULT. Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique. Belém: SECULT, 1997.

Entrevistas

PAZ, Henrique da. Entrevista. Realizada por Denis Bezerra; transcrição de Bento Henrique e Denis Bezerra. Belém, 25 abr. 2018.

MACHADO, César. Entrevista. Realizada por Karine Jansen. Belém, 01 mai. 2020.

PACHA, Aníbal. Entrevista. Realizada por Karine Jansen. Belém, 03 abr. 2020.

Fontes de jornal

S/A. Democracia chega ao teatro. Jornal O Liberal, Caderno Dois, 27/04/1990, p. 01.

CAMPOS, Solange. "Macunaíma..." estreia no Waldemar Henrique. Belém, jornal Diário do Pará, Caderno D, 04/02/2000, p. 01.

ROCHA, Julie. "Macunaíma...". Diário do Pará, Belém, 23/02/2000, Caderno D, p. 01.

SILVEIRA, Rose. As duas faces da moeda. O Liberal, Belém, 03/09/1992, caderno Cartaz, p. 02.

Sites

Enciclopédia Itaú Cultural. Luiz Carlos Mendes Ripper. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper>. Acesso em 09 mai. 2020.

Fundação Cultural do Pará. Apresentação [Lei] Semear. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/semear/>. Acesso em 09 mai. 2020.

Documentos

CASTRO, Edgar. O Teatro Waldemar Henrique precisa ser Salvo! In: Abaixo assinado, Belém, Acervo de César Machado, 01 jul. 1991. 07 p.
S/A. Projeto Cenotécnico, Teatro Experimental, SECDet, 1978, 44 p.

ⁱ O artigo é fruto do projeto de pesquisa Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992), produzido pelo Grupo de Pesquisa PERAU: Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, entre 2017-2019, que busca investigar a produção teatral na capital paraense no referido recorte temporal.

ⁱⁱ Ao longo do texto utilizaremos essa sigla para se referir ao teatro.

ⁱⁱⁱ Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Luiz Carlos Mendes Ripper (1943 - 1996) foi “cenógrafo, figurinista, diretor e iluminador. Dá nova dimensão ao tratamento cenográfico nas encenações dos principais grupos cariocas dos anos 70, refletindo as expectativas inovadoras propostas por seus integrantes”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349613/luiz-carlos-ripper> . Acesso em 09/05/2020.

^{iv} Sobre o movimento de teatro amador paraense entre as décadas de 1940 a 1960, ver Bezerra (2016).

^v S/A. Projeto Cenotécnico, Teatro Experimental, SECDet, 1978, p. 01-02.

^{vi} Paz(2018).

^{vii} “O Projeto CARTÉ – Centro Amazônico de Experimentação Teatral tem como principal objetivo não apenas produzir e realizar eventos e espetáculos na área de artes cênicas, mas refletir e repensar a cultura amazônica como um todo a partir da produção cênica (teatro, dança, música), tendo como centro irradiador (sede) o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique (TEPWH). A implantação do Projeto CAETÉ se dá com as obras de reforma, reequipamento e restauro do prédio do teatro, capacitando-o a funcionar como polo das atividades do Projeto, além de recuperar o seu papel de sala-de-espetáculos, abrigando a produção dos grupos teatrais da terra” (SECULT, 1997, p. 37).

^{viii} Sobre esse assunto, ver Salles (1997).

^{ix} S/A. Democracia chega ao teatro. Jornal O Liberal, Caderno Dois, 27/04/1990.

^x Idem.

^{xi} Machado (2020).

^{xii} CASTRO, Edgar. O Teatro Waldemar Henrique precisa ser Salvo! Documento digitalizado pertencente ao acervo de César Machado, Belém, 01/07/1991. Esse manifesto é acompanhado por um pedido de Edgar Castro ao Conselho Administrativo do TEWH para que o diretor do teatro, César Machado, fosse afastado do cargo; juntamente com um abaixo assinado.

^{xiii} MACHADO, César. Op. Cit.

^{xiv} Silveira (1992).

^{xv} Segundo informações de páginas oficiais da Fundação Cultural do Pará, a Lei SEMEAR “foi criado pelo Governo do Estado do Pará com o objetivo de: promover e estimular a produção cultural e artística valorizando recursos humanos e conteúdos; apoiar e valorizar o conjunto das manifestações culturais, seus criadores e contribuir de forma propositiva para sua difusão; proteger as expressões e o pluralismo além de assegurar a

sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da nossa região; preservar o patrimônio material e imaterial, desenvolver a consciência e o respeito aos nossos valores e estimular a informação, o conhecimento e nossa memória; contemplando a linguagem visual, sonora e corporal; a intervenção em bens móveis e imóveis de relevante interesse artístico e cultural; a literatura, acervos bibliográficos, bibliotecas e museus; assim, estado e iniciativa privada, disponibilizam recursos para promover, através do incentivo a cultura, o desenvolvimento social, cultural e econômico do nosso Estado” Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/semear/> . Acesso em 09/05/2020.

^{xvi} Rocha (2000).

^{xvii} Campos (2000).

^{xviii} Pacha (2020).

^{xix} Rocha (2000). Op. Cit.

**A FORMAÇÃO CONTINUADA PARA PESSOAS COM TEA: UM ESTUDO
DE CASO DE DOIS MÚSICOS DE BELÉM DO PARÁ**

**CONTINUING TRAINING FOR PEOPLE WITH TEA: A CASE STUDY
OF TWO MUSICIANS FROM BELÉM OF PARÁ**

Paulyane Nascimento Zimmer
Universidade Federal do Pará
Jessika Castro Rodrigues
Universidade Federal do Pará

RESUMO: O processo de formação é contínuo e não se encerra com a formação profissional adquirida. O trajeto artístico e acadêmico revela aspectos da formação continuada de musicistas e músicos com Transtorno do Espectro Autista (TEA), os quais demonstram ganhos significativos. Nessa perspectiva, os pesquisadores objetivam compreender o perfil de dois músicos de Belém do Pará com TEA e os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada. O procedimento metodológico aplicado foi Estudos de Casos Múltiplos. Foram selecionados dois estudantes do curso de Especialização em Nível Médio em Violoncelo da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) com diagnóstico de TEA. Os resultados apontam que o processo de aprendizagem no ensino de música é diretamente proporcional ao interesse do aluno, professor e da família.

PALAVRAS-CHAVE: Formação Continuada, TEA, Educação Musical.

ABSTRACT: The training process is continuous and does not end with the professional training acquired. The artistic and academic path reveals aspects of the continuing education of musicians and musicians with Autism Spectrum Disorder (ASD) demonstrate significant gains. In this perspective, the researchers aim to understand the profile of two musicians from Belém do Pará with ASD and the aspects involved in the success of Continuing Education. The methodological procedure applied was Multiple Case Studies. Two students from the Specialization Course at the Middle Level in Cello from the School of Music of the Federal University of Pará (EMUFPA) were selected with a diagnosis of ASD. The results show that the learning process in music education is directly proportional to the interest of the student, teacher and family.

KEYWORDS: Continuing Education, ASD, Music Education.

Introdução

A relação do ensino aprendizagem da música e o percurso da formação específica adquirida no instrumento musical remetem ao processo de formação inicial e de formação continuada do indivíduo. Percebe-se que qualquer pessoa, ao buscar melhorias de vida e aprofundamento em determinada área, consegue estabelecer trajetos contínuos, denominados de formação continuada.

Marinho e Queiroz (2007) apontam uma crescente necessidade de se estabelecer políticas consistentes de formação continuada de professores, que possibilitem a estes profissionais da educação uma contextualização das realidades dos diferentes universos de ensino que atuam, assim como, das necessidades e demandas socioculturais e dos objetivos educacionais em geral. A formação continuada revela-se, portanto, como uma ferramenta promissora ao processo educacional efetivo de docentes e discentes, sendo a força motriz das mudanças almeçadas.

Costa (2019) discorre que, de maneira global, o processo de formação é contínuo e que não se encerra com a formação profissional adquirida, sobretudo nos cursos de ensino superior, uma vez que se tem buscado alternativas e caminhos consistentes para propiciar aos professores um processo dinâmico de produção e (re) construção de conhecimento. A partir desse viés de formação continuada na perspectiva do professor de

música, o presente artigo propõe uma descrição acerca da formação continuada de dois músicos com diagnóstico de Transtorno do Espectro Autista (TEA).

O TEA é um transtorno do neurodesenvolvimento marcado por déficits na comunicação social e na interação social, assim como pela presença de padrões restritos e repetitivos de comportamentos, interesses ou atividades, observáveis em diversos contextos e presentes precocemente no período do desenvolvimento, com prejuízos significativos no funcionamento social do indivíduo. Quanto à comunicação e interação social, as características presentes são: déficits de reciprocidade socioemocional, assim como nos comportamentos comunicativos não verbais e no desenvolvimento, manutenção e compreensão de relacionamentos (APA, 2014).

Quanto aos padrões repetitivos comportamentais de interesses ou atividades, no TEA destacam-se: presença de movimentos motores, uso de objetos ou falas repetitivas ou marcadas por estereotípias, inflexibilidade quanto à rotina, padrões ritualísticos de comportamentos verbais ou não verbais, insistência nas mesmas coisas, presença de interesses fixos e restritos de forma intensa ou focal, assim como, a presença de hiperreatividade (muita reatividade) ou hiporreatividade (pouca reatividade) a estímulos sensoriais ou interesse por aspectos sensoriais no ambiente (APA, 2014).

O TEA é um diagnóstico clínico que apresenta níveis de gravidade de 1 a 3, aumentando em ordem crescente de prejuízos, seja na comunicação social ou em comportamentos repetitivos, variando de acordo com

características do indivíduo, do contexto e/ou tempo. Os níveis de gravidade são determinados pelo grau de suporte que a pessoa necessita nas diversas áreas do desenvolvimento, conforme descrito no quadro 1 (APA, 2014).

NÍVEL DE GRAVIDADE	COMUNICAÇÃO SOCIAL	COMPORTAMENTOS RESTRITOS E REPETITIVOS
Nível 3 "Exigindo apoio muito substancial"	Déficits graves nas habilidades de comunicação social verbal e não verbal causam prejuízos graves de funcionamento, grande limitação em dar início a interações sociais e resposta mínima a aberturas sociais que partem de outros. Por exemplo, uma pessoa com fala inteligível de poucas palavras que raramente inicia as interações e, quando o faz, tem abordagens incomuns apenas para satisfazer a necessidades e reage somente a abordagens sociais muito diretas.	Inflexibilidade de comportamento, extrema dificuldade em lidar com a mudança ou outros comportamentos restritos/repetitivos interferindo acentadamente no funcionamento em todas as esferas. Grande sofrimento/dificuldade para mudar o foco ou as ações.
Nível 2 "Exigindo apoio substancial"	Déficits graves nas habilidades de comunicação social verbal e não verbal; prejuízos sociais aparentes mesmo na presença de apoio; limitação em dar início a interações sociais e resposta reduzida ou anormal a aberturas sociais que partem de outros. Por exemplo, uma pessoa que fala frases simples, cuja interação se limita a interesses especiais reduzidos e que	Inflexibilidade do comportamento, dificuldade de lidar com a mudança ou outros comportamentos restritos/repetitivos aparecem com frequência suficiente para serem óbvios ao observador casual e interferem no funcionamento em uma variedade de contextos.

	apresenta comunicação não verbal acentuadamente estranha.	Sofrimento e/ou dificuldade de mudar o foco ou as ações.
Nível 1 "Exigindo apoio"	Na ausência de apoio, déficits na comunicação social causam prejuízos notáveis. Dificuldade para iniciar interações sociais e exemplos claros de respostas atípicas ou sem sucesso a aberturas sociais dos outros. Pode parecer apresentar interesse reduzido por interações sociais. Por exemplo, uma pessoa que consegue falar frases completas e envolver-se na comunicação, embora apresente falhas na conversação	Inflexibilidade de comportamento causa interferência significativa no funcionamento em um ou mais contextos. Dificuldade em trocar de atividade. Problemas para organização e planejamento são obstáculos à independência.

Quadro 1. Níveis de gravidade do Transtorno do Espectro Autista
- FONTE: APA (2014, p. 52)

Como se pode observar, o TEA é um diagnóstico clínico desafiador que demanda de profissionais e educadores um olhar individualizado e propostas personalizadas. Quando falamos em educação, a inclusão precisa ocorrer, pois somente assim pode-se garantir oportunidades com equidade a este público. Neste artigo, explanamos sobre o ensino verticalizado olhando para um nível de escolaridade no qual o ingresso dá-se mediante o alcance de várias etapas específicas que congregaram a preparação das pessoas com TEA.

A partir do panorama exposto, surgiram os seguintes questionamentos:
Qual o perfil dos músicos com diagnóstico de TEA atuantes em Belém do

Pará e quais os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada? Nessa perspectiva, os pesquisadores objetivaram compreender o perfil de dois músicos de Belém do Pará com TEA e os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada.

Esta pesquisa se justifica pela relevância social ao promover possibilidades de adequações ao ensino de música para pessoas com TEA; como relevância científica, ao fornecer subsídio às respostas científicas referentes à formação continuada em música dessa clientela; e como relevância artística, ao ampliar o espaço para aprimoramento das habilidades musicais desse público.

Metodologia

O procedimento metodológico aplicado a esta pesquisa foi o Estudo de Casos Múltiplos (YIN, 2001). Os critérios de inclusão dos dois participantes com TEA respeitaram: (a) Apresentação de laudo clínico de TEA; (b) estar matriculado no curso de Especialização em Nível Médio em Violoncelo ou Curso Técnico em Violoncelo da EMUFPA.

O levantamento de perfil dos participantes foi realizado por intermédio de entrevista focal com questionamentos conduzidos de forma dialogada, organizando-se um panorama socioeducacional composto de: dados sociodemográficos (sexo, idade, escolaridade), diagnóstico, aspectos diagnósticos, saúde, comportamento, interação social, sensorial, comunicação, compreensão, mobilidade, e dados de ensino/aprendizagem (forma de ingresso, aprendizagem, elaboração de escrita e avaliações), tanto na escola regular, quanto no ensino da música. Por fim, avaliaram-se os aspectos contribuintes ao processo de

inclusão e permanência do estudo da Música e alcance da formação continuada.

A fim de compreender a trajetória e os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada, os participantes responderam a um questionário com três perguntas, constituindo um texto memorial sobre a trajetória em música: 1) Escreva sobre como começou o seu envolvimento com a música; 2) Faça uma lista de alguns fatos (no mínimo 05) que fizeram você querer se tornar um profissional da música; 3) Desta lista, destaque três fatos que você considera mais importantes para sua continuidade no processo de ensino.

Resultados

Quanto ao perfil dos participantes, ambos são do sexo masculino e estão na faixa etária entre 30 e 35 anos.

O participante 1 (P1) apresenta fala preservada, falou a partir dos 7 anos. Manifesta dificuldades em mudanças de rotina e interação social marcada por pouca iniciativa, mas boa responsividade de comunicação receptiva. Quanto aos aspectos relacionados à saúde, P1 não realiza acompanhamento multiprofissional para o TEA no momento, porém sua genitora o treina em relação aos aspectos da vida diária para ele obter autonomia. Sua interação social é marcada por não gostar de falar com pessoas diferentes de seu convívio, mas apesar de não apresentar iniciativa, responde ao que lhe é perguntado. No aspecto sensorial, indica dificuldades para lidar com barulhos, como o do freio do ônibus e o som da chuva, tapando os ouvidos quando se encontra muito

ansioso. Em relação à comunicação, P1 não revela dificuldade de se apresentar ou falar em público. Quanto aos aspectos de compreensão, elucida dúvidas durante as aulas, porém esporadicamente, informa que vídeos auxiliam à compreensão de assuntos. Durante a sua trajetória no ensino regular, nunca teve monitor, a mãe o acompanhava na escola, fazia fichamento das matérias e questionário. Nunca houve avaliação adaptada na escola regular. Apresenta dificuldades para elaborar redação.

O participante 2 (P2) teve o diagnóstico de TEA tardio, aos 18 anos de idade. Apresenta fala preservada, falou aos 3 anos. Não realiza acompanhamento multiprofissional para o TEA no momento. Interrompeu acompanhamento com psicólogo devido a dificuldades quanto ao plano de saúde que possui. Faz parte de grupos de igreja (toca flauta) e musicais (grupo de carimbó). Tem bom engajamento social, porém com dificuldades de aceitar ser contrariado. Apresenta ótimo relacionamento com as pessoas e comunicação expressiva e receptiva satisfatórias. Nos âmbito sensorial, não gosta de latido de cachorro. Em relação à comunicação, não possui dificuldade de se apresentar ou falar em público. E quanto à compreensão, lê sozinho, porém quando apresenta dificuldades é assessorado pela genitora. Durante a vida escolar, devido à ausência de diagnóstico, os assuntos eram apagados antes que ele copiasse e os professores lhe vetavam ajuda ou empréstimo de caderno pelos colegas. O aluno ainda revela dificuldades para elaborar redação. Acerca do processo de ensinoaprendizagem, é importante ressaltar que P2 declarou que não teve monitor disponível em sala, embora solicitado,

porém foi autorizada a entrada da genitora em sala para auxiliá-lo na escrita, pois, embora o aluno apresente a habilidade de copiar do quadro, por vezes demorava além do previsto atrasando-se no acompanhamento dos conteúdos.

No que tange ao ingresso no ensino de Música, ambos revelaram ter realizado provas de prática e de leitura à primeira vista, avaliadas por banca, bem como, indicaram ter prazer em se apresentar em público. O memorial elaborado pelos participantes do estudo, a partir da explanação de respostas sobre suas trajetórias e fatos relacionados à busca para formação profissional na área, revelaram sua história na música e o impacto da formação continuada. P1, em respostas às perguntas, escreveu o seguinte memorial:

Meu estudo da música começou no Conservatório Lauro Sodré, em 2005, na musicalização com a professora Gigi Furtado e concluí no final de 2006. Em seguida, no começo de 2008, iniciei meus estudos em violoncelo com o Professor Áureo De Freitas. Em janeiro de 2009, tive aulas de solfejo com a professora Gilda Maia e em 2011 comecei o curso técnico de violoncelo, concluindo este no final de 2013. Nos anos de 2013 a 2015 integrei na orquestra da Osapinha e 2014 a 2017 participei da OVA. Neste ano, 2019, entrei no curso de especialização de nível médio em violoncelo. Toco violoncelo em grupos musicais em datas comemorativas, em festas de casamento e também nos compromissos da orquestra com o Professor Áureo. (Registro escrito, P1).

Como se pode observar, P1 descreve em seu percurso a presença da educação básica no instrumento violoncelo e a importância no engajamento de projetos voltados à performance, o que lhe forneceu elementos importantes para a formação

continuada no instrumento.

Quanto à P2, este discorre em seu memorial o seguinte construto:

Lembro que, há oito anos atrás, em 2011, iniciei o estudo da música com a Professora Letícia Silva na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Depois, estudei com o Professor Áureo no Parque das Palmeiras de 2012 a 2013. Retornei à Escola de Música em 2014 e 2015 e terminei o curso técnico em orquestra com instrumento violoncelo em 2016. Em 2017 fui para a Associação Paraense das Pessoas com Deficiência (APPD) onde aprendi flauta doce com o professor Judsom Brito e violão com a professora Camila Alves em 2018. Neste ano, 2019, retorno para a Escola de Música no curso de Especialização de nível médio em violoncelo. Gosto muito de tocar na igreja da Nossa Senhora dos Navegantes. Toda sexta feira, neste local, toco carimbó com a associação dos moradores com Paulo Jacob e o André e, aos domingos, toco na missa. (Registro escrito, P2).

Tal qual P1, P2 descreve em seu percurso a importância da educação básica e do engajamento em grupos, nos quais foi possível desenvolver sua performance, fornecendo-se elementos para ingresso na especialização e formação continuada no instrumento violoncelo.

Considerações

A partir do trajeto-percurso dos participantes com TEA como músicos, observou-se que a formação continuada destes começou a ser estruturada no ensino de música por meio da prática do violoncelo e da flauta doce. A presença de um fluxo contínuo de aprendizagem é observada na dinâmica entre o sujeito e o meio, a qual lhes permitiu

aprofundar conhecimentos e desvendar potencialidades. Pode-se afirmar, portanto, que o processo de aprendizagem no ensino de música torna-se mais aprofundado quanto mais o sujeito demonstrar o interesse de ampliar seu conhecimento. Na Figura 1, uma representação do trajeto-percurso em formação continuada na prática do violoncelo de alunos com TEA, proposta por Costa (2019), engloba as realidades verificadas nas trajetórias dos participantes do presente estudo.



Figura 1: Trajeto-Percurso em formação continuada de alunos com TEA (COSTA, 2019)

Pode-se inferir, portanto, no caso dos participantes do presente estudo, que a inserção na modalidade violoncelo, em uma frente de ensino conduzida inicialmente de forma exclusiva por um docente com experiência em inclusão, assistindo à família e ao aluno com orientações, tudo somado ao perfil dos participantes e ao envolvimento familiar, contribuiu para segurança ao acesso e à permanência nestes ambientes,

em busca de seus direitos. Futuramente, a tendência destes alunos com TEA será expandir o conhecimento e alcançar o patamar esperado quanto à formação continuada, como a ação de lecionar em segmentos da sociedade com o ensino de música a partir de seu instrumento.

Embora sejam notórios os alcances da formação continuada dos participantes em estudo, a pesquisa aponta para a necessidade de verticalização desta oportunidade de forma mais ampla, permitindo esse alcance ao ensino superior em Música, cujo processo de ingresso e permanência considere e respeite as dificuldades de cada indivíduo, a fim de melhor desenvolver suas habilidades e potencial artístico.

Agradecimentos: Aos colaboradores Prof. Ph.D. Áureo Déo DeFreitas Júnior e Prof. Me. Lucian José de Souza Costa e Costa.

Referências

- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION – APA. Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- COSTA, Lucian José de Souza Costa e. Formação inicial e continuada de professores de artes/música na educação básica: um estudo na USE 11 de Icoaraci em Belém/PA. Orientador: Áureo Déo DeFreitas Júnior. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11413>. Acesso em: 20 de Novembro de 2019.
- MARINHO, V. M.; QUEIROZ, L. R. S. A Formação Continuada de Professores de Música Frente à Nova Realidade da Educação Musical nas Escolas de João Pessoa. In: XVII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo: UNESP, 2007.p.1-11.
- YIN, Robert K. ESTUDO DE CASO: planejamento e métodos. Tradução Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

**O TECLADO ELETRÔNICO NA FORMAÇÃO ACADÊMICA NO
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

**THE ELETRONIC KEYBOARD IN ACADEMIC EDUCATION IN THE
MUSIC DEGREE COURSE AT FEDERAL UNIVERSITY OF PARÁ**

**Rosane Nascimento de Almeida &
Joel Cardoso (1)**

RESUMO: Este artigo problematiza o ensino/aprendizagem em grupo do instrumento Teclado, no Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, apresentando estratégias auxiliadoras à prática pedagógica dentro do contexto das realidades regionais refletidas no contingente de alunos que buscam a formação acadêmica superior. Através da performance do grupo de instrumentos que atuam neste contexto de maneira congênere aos resultados melódicos e harmônicos das estruturas de instrumentação e orquestração pautadas nas formações orquestrais clássicas, objetivamos oferecer técnicas instrumentais de performance bem como o desenvolvimento do ouvido musical (harmônica, estilística e melodicamente).

PALAVRAS-CHAVE: Teclado em grupo; Música de Câmara; Interdisciplinaridade; Formação de repertório didático-pedagógico.

ABSTRACT: This article problematizes the issues of teaching/learning process of Electronic Keyboard instrument in group, in the Music Degree Course, at the Institute of Art Sciences from the Federal University of Pará, presenting, in the context in which it is inserted, strategies that can help us in practice didactic-pedagogical within a context from which multiple regional, social and cultural realities emerge, realities that arise from a diverse contingent of students seeking higher academic education. Through the chamber performance of instruments that operate in this context, investing in aesthetic-musical awareness, reflecting analytically and theoretically, revisiting History and learning from it, we aim to offer instrumental performance techniques as well as the development of the musical ear (harmonic, stylistic and melodically).

KEYWORDS: keyboard group; Chamber Music; Interdisciplinarity; Formation of didactic-pedagogical repertoire.

Considerações preliminares

A partir da observação das primordialidades técnicas de performance necessárias à formação, somadas às demandas trazidas pelos alunos e às necessidades comumente apresentadas pelo mercado de trabalho, propusemos uma alternativa de exercício em sala de aula cujo objetivo tem por fim auxiliar, de forma interativa e fundamentalmente interdisciplinar, a concretização da formação acadêmica do licenciando em música.

O trabalho surgiu da necessidade pedagógica de material didático para a prática instrumental em grupo visando aumentar as possibilidades de atuação no mercado de trabalho que tem na performance do instrumento mais uma possibilidade de inserção profissional. Neste artigo, descrevemos procedimentos e posturas pedagógicas aplicadas em sala de aula com o objetivo de encontrar soluções práticas para o ensino/aprendizagem do teclado e da teoria de forma interdisciplinar.

A formação acadêmica

A formação acadêmica do Licenciando em Música da UFPA conta com disciplinas musicais práticas, teórico-musicais e pedagógicas, que estruturam e desenvolvem conhecimentos básicos necessários aos futuros professores da Educação Básica. O conteúdo da nossa grade curricular se adequa à Lei de Diretrizes e Bases (LDB-9.394/96. O Curso de Licenciatura em Música da UFPA apresenta cinco períodos semestrais da disciplina Teclado e Percepção Musical, dois obrigatórios e três

eletivos. O Laboratório de Teclados onde são ministradas as aulas do curso, possui um grupo de instrumentos constituído por 16 teclados Roland E-09, 5 teclados Yamaha PSR E-233, 2 pianos digitais Yamaha e 1 piano digital Cassio. Os instrumentos são disponibilizados de acordo com a necessidade: para o estudo e aperfeiçoamento de alunos, para auxiliar outras disciplinas e para eventos realizados dentro e fora do Campus.

O corpo discente da UFPA é formado por alunos de etnias indígenas, quilombolas, indivíduos de origem cosmopolita com influências mais abrangentes, e uma pequena parcela (no máximo 10% atualmente) de alunos com necessidades especiais de ordem física ou mental provenientes dos diferentes núcleos sociais. Todos, ao chegarem em nossas salas de aula, trazem suas raízes culturais, gostos e práticas musicais formando um grupo eclético que apresenta em sua constituição uma pluralidade de habitus que demandam interesses e necessidades distintas. De forma ampla, segundo Bourdieu, define-se o significado de habitus como o conjunto de atitudes praticadas por determinado grupo social no que se refere aos costumes, à música e à arte em geral, tudo tangenciado por escolhas individuais e coletivas que, ao longo da história, definiram os estilos de época.

O desafio é estabelecer um caminho que atenda às necessidades individuais e do coletivo, no desenvolvimento adequado das habilidades e competências dos alunos de teclado durante a prática das aulas em grupo. A princípio, é preciso nivelar o conhecimento técnico-musical dos indivíduos de forma a

viabilizar possíveis performances instrumentais. Alcançamos isso quando tomamos por base os fundamentos da teoria musical aplicada à prática da execução instrumental. Ao mesmo tempo realizamos uma análise reflexiva das implicações pedagógicas tanto para o aprendizado deste licenciando quanto para a sua atuação como futuro educador musical. Iniciamos com a exposição e análise de diversos exemplos de peças musicais possíveis de serem trabalhadas do repertório aural dos alunos, e que paralelamente atendem às necessidades pedagógicas. Naturalmente, o interesse musical é estimulado pela percepção da música, técnica que auxilia positivamente no entendimento da peça como um todo, pois utiliza e fortalece aptidões cognitivas no desenvolvimento da memória, dos movimentos digitais, das identificações aurais e técnico-teóricas.

Na medida do possível, levamos em consideração as preferências estéticas dos discentes, viabilizando efetivar um balanceamento entre a escolha estética e o que é necessário privilegiar para compor um repertório que, seja ao mesmo tempo, acessível ao grupo e tecnicamente exequível. O desenvolvimento das atividades que edificam a estrutura educacional do instrumento transcorre em conexão permanente com os tópicos estudados nas disciplinas teórico-musicais unindo performance e prática pedagógica.

A questão da inclusão daqueles que apresentam necessidades especiais é outro ponto a ser considerado com cuidado no momento da prática de ensino. Mesmo que a acessibilidade deva ser viabilizada e disponibilizada a todos, precisamos oferecer

material didático pertinente e pedagogicamente adequado quando o grupo é composto por alunos com e sem necessidades especiais, o que é um dado complicador.

O desenvolvimento de habilidades e competências musicais representadas na performance de um instrumento eletrônico oferece um amplo campo de opções devido à natureza interdisciplinar intrínseca do instrumento, e do duplo diálogo que o mesmo trava entre os recursos oferecidos por sua tecnologia e a aptidão digital a ser desenvolvida em um instrumento de teclas somado às considerações teóricas; o que está relacionado com conhecimentos provenientes de outras disciplinas musicais. Esta observação de tópicos em um contexto de abordagem cognitiva multidisciplinar, indica que a pedagogia musical e do ensino em geral manteve coerência com os fundamentos conceituados na paideia, que no sentido mais abrangente se identifica como cultura e se baseia na seguinte perspectiva: “nada é parte isolada do resto, mas pertencente a um todo ordenado em conexão viva, na qual, tudo ganha posição e sentido” (JAEGER, 1986, p. 8).

Observamos duas formações distintas: a do músico/professor proveniente do bacharelado, e a do professor/músico formado pela licenciatura. Essas formações acadêmicas superiores privilegiam disciplinas de formação teórico-instrumental para bacharelados, e pedagógicas para os licenciandos. Questionamentos tem emergido sobre a necessidade de uma formação pedagógica completa para bacharelados (GLASER; FORNERRADA, 2007 p.27), ou de se tentar encontrar um ponto

de equilíbrio entre as duas vertentes educacionais que atualmente caminham de forma paralela com poucos pontos de interseção. Isto evidencia as dificuldades encontradas em ambas as formações acadêmicas.

Ricardo Breim localiza a música como a “disciplina da sensibilidade” e problematiza a formação do músico educador e do educador músico observando sua importância na formação humana. Há três vertentes como guias dessa formação: linguagem, expressão e educação que apresentam uma combinação de aspectos teórico-interpretativos a serem estudados e praticados em conjunto com as inferências pedagógicas e metodológicas norteadas por uma musicologia ontológica.

Nesse horizonte das possibilidades de um projeto a longo prazo, a formação dos professores é a questão mais dramática e fundamental. Por isso, tendo em vista a possibilidade de a música desempenhar seu papel na formação humana como uma espécie de escola da sensibilidade, este texto se conclui com uma proposta. As disciplinas de formação de músicos educadores podem se dividir em três módulos: linguagem, expressão e educação. (BREIM, [S.D.]

O aluno do Curso de Licenciatura que tem a disciplina Teclado em grupo em sua grade curricular e pretende atuar como professor do instrumento, precisa ser detentor de habilidades técnicas compatíveis com a realização da função de forma plena. Obviamente, não pretendemos, aqui, defender que no curto espaço de tempo disponível para a formação do licenciando, seja possível apreender toda a técnica pianística. Objetivamos, contudo, edificar a capacidade de o nosso aluno utilizar o

teclado na musicalização (3) e poder orientá-lo nos primeiros passos para uma mínima e desejável execução do instrumento. O que propomos neste trabalho é viabilizar estratégias didáticas que auxiliem a prática de ensino em aulas de teclado ministradas em grupo nos cursos de Licenciatura em Música, tendo a construção do conhecimento como sua base fundamental.

Meghnagi (1999), cita o processo do conhecimento como “uma atividade mental através da qual o sujeito vem reconstruindo e reelaborando sua forma peculiar de relação com a realidade”. Segundo o autor, cada situação social gera a aquisição de conhecimentos constituídos por experiências prévias percebidas e assimiladas da vida cotidiana, em permanente reconstrução e atualização, que se fundamentam em pressupostos lógicos do raciocínio. São importantes as experiências vivenciadas como componentes estruturais de assimilação e desenvolvimento do conhecimento intrinsecamente vinculados à prática cultural de cada determinado grupo social.

A experiência constitui, em tal perspectiva, um elemento veiculante da construção do conhecimento. Esta não é, portanto, constituída do simples “fazer”, desvinculada do onde, como, com quem realizar uma determinada atividade ou refletir sobre ela. A experiência vincula-se, portanto, ao contexto social, à organização em que se realiza, ao sistema de relações que a acompanha e ao tipo de elaboração compartilhada e subjetiva que serve de elemento ao conhecimento. Tal enfoque evidencia a complexidade da relação entre conhecimentos estruturados e experiências vivenciadas [...] (MEGHNAGI 1999).

Para Basarab Nicolescu (1999) (2000), o conhecimento é representado por quatro flechas assim contextualizadas:

- A. A multidisciplinaridade expõe partes do conhecimento apresentando-as de maneira hierárquica;
- B. A pluridisciplinaridade estuda o mesmo objeto sob a égide de várias disciplinas ao mesmo tempo, obtendo um resultado isolado que provém de cada campo de conhecimento;
- C. A interdisciplinaridade transporta o método de uma disciplina para estudo de outra;
- D. A transdisciplinaridade abrange o conhecimento que está para além da disciplina, absorvendo saberes de outros campos de pesquisa para significar um resultado mais complexo e coerente do objeto de estudo, promovendo uma franca amplitude do escopo de entendimento estabelecido anteriormente. A transdisciplinaridade pressupõe um certo grau de ineditismo.

Entendendo a transdisciplinaridade como uma experiência positiva que, concomitantemente, não só se situe 'entre' as diversas disciplinas, mas como possibilidade estratégica que perpassa e transite pelas mais diversas disciplinas, e que, também, procure extrapolar, isto é, indo além dessas mesmas disciplinas, buscamos implementar um processo musical disciplinado e rigoroso, mas, também, progressivo e agradável, sem perder de vista a leveza, a ludicidade e o prazer. Este pensamento norteador de abordagem multidisciplinar dialógica formula o pensamento crítico e analítico indispensável para a boa execução de uma performance musical.

A partir de uma abordagem inter e transdisciplinar, propomos estratégias didáticas que promovam uma melhor e geral compreensão da música e das técnicas de performance ao teclado. A estratégia parte da consideração do conhecimento musical como um todo. Esse pensamento harmoniza-se e se funde com os preceitos da paideia.

Interdisciplinaridade e paideia

O conceito de paideia é extremamente amplo. A definição do termo não encontra correspondência na literatura pedagógica atual, pois paideia, ainda que traduzida aproximadamente, necessitaria de um vocábulo que significasse a imbricação dos termos civilização, cultura, tradição e educação ao mesmo tempo. Adicionados a polissemia de cada um desses itens, dentro dos parâmetros de seus significados sintáticos, temos ainda a correspondência das proporções gregas de equilíbrio das formas, e, no que concerne aos parâmetros semânticos provenientes de sua filosofia hermenêutica, a compreensão da phýsis e do lógos de um mundo metafísico. Mesmo assim, o conjunto de termos não faria jus à totalidade do conteúdo que a paideia engloba. (JAEGER, 1986)

Descrição metodológica.

A ideia de paideia tangencia a transdisciplinaridade, interdisciplinaridade, multidisciplinaridade e pluridisciplinaridade. Da mesma forma, uma educação musical

completa se origina de um conhecimento amplo das matérias pertinentes ao objeto de estudo: um enfoque interdisciplinar.

Podemos dizer que nos reconhecemos diante de um empreendimento interdisciplinar todas às vezes em que ele conseguir incorporar os resultados de várias especialidades, que tomar de empréstimo à outras disciplinas certos instrumentos e técnicas metodológicas, fazendo uso dos esquemas conceituais e das análises que se encontram nos diversos ramos do saber, a fim de fazê-los integrarem e convergirem, depois de terem sido comparados e julgados (JAPIASSU, 1976, p.75).

Não é possível isolar uma espécie de conhecimento ou afirmar que os ramos das ciências exatas e inexatas caminham de forma independente. A divisão em áreas de estudo é uma ferramenta meramente pedagógica para o ensino.

Existe uma grande variedade de experiências, vivências e expectativas entre os alunos que ingressam na disciplina. Alguns trazem já habilidades em outros instrumentos, na voz ou no próprio teclado, enquanto outros não tem nenhuma experiência teórico-musical acadêmica. A performance em grupo incentiva os alunos a mostrarem suas habilidades e a se engajarem no estudo de novos saberes.

De acordo com uma esfera mais ampla e abrangente dessa estrutura educacional, praticamos o desenvolvimento do ensino, pesquisa e extensão de forma ajustada e integrada. Assim sendo, a nível docente, dentro do planejamento pedagógico: o ensino constitui-se das aulas ministradas em grupos; a pesquisa constitui-se da meticulosa análise, seleção, elaboração de

arranjos e aplicação de repertório e, a extensão, constitui-se da formulação de todas as etapas que englobam uma apresentação artística.

Uma estratégia para a sala de aula

Traçamos um direcionamento para ensino da disciplina Teclado e Percepção Musical alicerçado na prática da música em conjunto, sem esquecer os aspectos sociológicos que envolvem a conservação, produção e divulgação da cultura regional, nacional bem como o aprendizado dos ícones históricos nacionais e internacionais nas vertentes erudito e popular, direcionamos a formação do professor-músico a um patamar que lhe permita ser capaz de apresentar boa técnica e desembaraço no aproveitamento do instrumento em sua atuação profissional. Assim sendo, estruturamos a disciplina três vertentes trabalhadas conjuntamente:

- 1) Pesquisa: Estudo direcionado as possibilidades pedagógicas do instrumento, sua utilização em sala de aula como método de iniciação musical e apoio harmônico para grupos vocais e instrumentais. Estudo de tópicos de interesse musical que são disponibilizados nas mídias atuais representados por aplicativos direcionados ao ensino musical com ênfase na autonomia do aprendiz.
- 2) Teoria Musical: O ensino da teoria musical aplicada à performance em união com questões de ergonomia e do desenvolvimento das habilidades digitais. Inclui exploração dos ambientes sonoros de diferentes tessituras e timbres bem como

as possibilidades sonoras a partir da tecnologia do instrumento (interface,) que inclui sons conhecidos e distintos aos dos instrumentos musicais tradicionais abordados no tópico denominado *registração*. Reconhecimento aural de timbres, da harmonia, da melodia e de estilos musicais a partir dos quais se desenvolve técnicas de criação e improviso.

- 3) *Performance*: Aplicada em repertório solo e principalmente em conjunto sobre o qual é realizado uma análise reflexiva a partir do estudo do texto musical, experienciamos as concepções estruturais da harmonia tonal/modal e dos caminhos da polifonia. Abordamos bases técnicas de performance em grupo e para elaboração de arranjos. Também evidenciamos o desenvolvimento da percepção aural polifônica, com enfoque na dinâmica e na agógica da execução e da regência. Utilizamos dois tipos de acompanhamentos rítmicos no repertório popular: o eletrônico proveniente do teclado que possui pulso fixo, e o executado digitalmente no registro de percussão, o que possibilita a flexibilização do pulso de acordo com a regência. Os estudos desenvolvidos dialogam com múltiplas disciplinas da grade curricular: harmonia, história da música, percepção, música de câmara e regência em uma abordagem simbiótica de tópicos que produz resultados percebidos principalmente na execução do instrumento. Esses resultados obtidos não são produzidos de forma isolada, mas como fruto de um processo cognitivo alicerçado na apreciação multidisciplinar do objeto de estudo. A estratégia de trabalho evidencia a maneira como o repertório musical é trabalhado em sala de aula.

O arranjo didático.

O ponto principal é retirar da partitura todas as informações possíveis e necessárias para edificar o conhecimento do grupo de alunos, permitindo que a criatividade norteie as ações e que o pensamento crítico-analítico-questionador esteja sempre presente.

Apresentamos o arranjo de *Love of My Life*, de Freddie Mercury, com propósitos educacionais, para exemplificar estratégias que podem ser aproveitadas no ensino do teclado em grupo, em que o nível técnico e de conhecimento musical varia de nenhuma à alguma experiência no instrumento.

A técnica básica de manufatura do arranjo provém das regras de harmonia, contraponto, instrumentação e orquestração tradicionais para formações camerísticas variadas, em especial, para a orquestra de cordas aqui representada pelos naipes de teclados. A condução das linhas melódicas está disposta em grande parte por grau conjunto para facilitar a execução. Cada um dos naipes executa uma linha melódica e as dificuldades de expressão do discurso musical são divididas. Essas melodias transmitem, quando executadas em conjunto, a ideia de massa orquestral repleta de conteúdo musical.

Novos arranjos são sempre elaborados (4) de forma a potencializar os tópicos teóricos que eram discutidos em sala de aula, desenvolvendo a habilidade interpretativa técnico-digital, a concepção estilística através da percepção aural e a analítico-reflexiva por meio de questões teórico-musicais: uma proposta desafiadora.

Os acordes que compõe a harmonia do arranjo se assemelham aos do original. Apresenta encadeamentos usuais das músicas populares veiculadas nas diferentes mídias. A sensação sonora de familiaridade com o tecido harmônico é útil tanto para análise musical do texto quanto para a identificação aural harmônica e das melodias que formam o contraponto. Apresentamos a tessitura dos instrumentos de corda na região média da escala geral no âmbito da 1ª posição. O que facilita a integração de alunos de violino, flauta ou de violoncelo que podem participar com seus instrumentos originais e depois executarem a mesma melodia ou ritmo no teclado.

Aos violonistas disponibilizamos a sequência harmônica em cifras, que podem experimentar não apenas a sua linha melódica, mas a possibilidade de reger, improvisar com seu instrumento principal sobre a harmonia da música ou dobrar as vozes e desenvolver uma percepção de timbres provenientes dessas combinações sonoras, além de exercitar a execução do arranjo ao teclado.

Na performance trabalhamos os seguintes tópicos: leitura rítmica; leitura melódica na clave de Sol e na clave de Fá; funções tonais-acordes; dedilhado; sinais de repetição; ligadura e ponto de aumento; pausas; articulações da execução ao instrumento; improviso melódico em determinadas sequências harmônicas para desenvolvimento da destreza digital de ambas as mãos e do raciocínio lógico criativo na aplicação das técnicas de improviso oferecidas; percepção melódica, harmônica e estilística; identificação de timbres e reginação.

Os alunos experimentam reger os arranjos trabalhando o gestual adequado. Percebemos um bom desenvolvimento da percepção polifônica das linhas melódicas. As linhas melódicas são comumente trocadas entre os naipes. Com a modificação do ponto de produção sonora, a percepção também é alterada e desenvolvida.

Resultados parciais:

Desde a implementação dessa metodologia de ensino/aprendizagem em setembro de 2017, nossos discentes demonstraram um franco desenvolvimento das aptidões sociais apresentando-se tocando o instrumento ou em trabalhos orais com maior desenvoltura e firmeza, muitos conseguindo controlar a timidez e o desconforto de falar e atuar em público.

Realizamos apresentações públicas com repertório variado e nível de dificuldade adaptado a possibilidade individual de cada aluno. Alunos com dificuldades especiais integram-se ao grupo e participam desde o início obtendo resultados positivos em sua formação. A participação em eventos elaborados por discentes, docentes ou formais provenientes da instituição são constantes. Destacamos a última apresentação na abertura dos eventos Siepe e Sepeduc, realizados na UFPA em novembro de 2019. O grupo exemplificou a junção de ensino pesquisa e extensão demonstrando o resultado do trabalho em uma apresentação pública. Além de integrarem o grupo de performance, os alunos apresentaram trabalhos vinculados à prática da disciplina.

A prática instrumental levou à criação do Projeto de Extensão OREA (5) formada por alunos do curso originários das aulas da

disciplina que constantemente se apresenta em público. A disposição dos instrumentos em sala de aula e nas apresentações mantém os parâmetros semelhantes aos da formação de uma orquestra de cordas tradicional que pode, ocasionalmente, comportar sopros, cordas solistas e/ou coro conforme disposto no diagrama. Os retângulos hachurados (N) representam o contingente permanente com 5 naipes de teclados e do piano; a letra "C" simboliza possíveis convidados dispostos conforme o número, instrumento e o arranjo. Caso haja grupos de flautas, sopros e/ou coro, serão posicionados atrás. A disposição pode ser modificada de acordo com a necessidade de cada arranjo a ser executado.

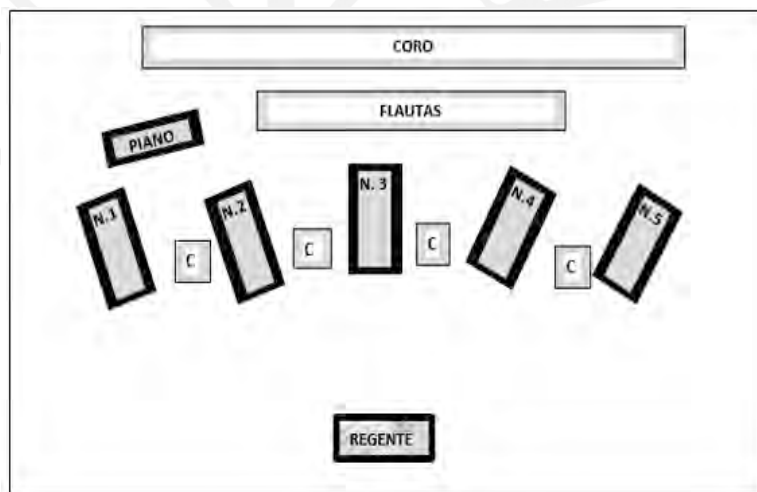


FIGURA 1 - Disposição instrumental utilizada elaborada pela Profª Rosane Almeida

O arranjo objetiva unir na mesma prática, alunos com estágios diferentes de aprendizado, conhecimento musical e manuseio do instrumento em um mesmo momento de execução artística. Visamos, ainda, trabalhar o desenvolvimento das habilidades e

competências teórico-musicais no arranjo, com a mão direita, e depois com as duas na mesma linha musical (6).

LOVE OF MY LIFE
grade

Freddie Mercury
Arranjo: Rosane Almeida - UFPA

♩ = 75

voz principal

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Piano

Contrabaixo

7

V.P.
VI I.
VI II.
VI III.
VI IV.
Pno.
Cb.

This musical system covers measures 7 through 11. The Violin Part (V.P.) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Violin I (VI I.), Violin II (VI II.), and Violin III (VI III.) parts provide harmonic support with sustained notes and some movement. The Violin IV (VI IV.) part has a more active role with eighth-note patterns. The Piano (Pno.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello (Cb.) part provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

12

V.P.
VI I.
VI II.
VI III.
VI IV.
Pno.
Cb.

This musical system covers measures 12 through 16. The Violin Part (V.P.) concludes with a melodic phrase and a fermata. The Violin I (VI I.), Violin II (VI II.), and Violin III (VI III.) parts continue their harmonic support. The Violin IV (VI IV.) part has a more active role with eighth-note patterns. The Piano (Pno.) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cello (Cb.) part provides a steady bass line with quarter and eighth notes.

19

The musical score consists of seven staves. The first staff (V.P.) begins with a first ending bracket over measures 19 and 20, followed by a second ending bracket over measures 21 and 22. The second staff (VI I) has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The third staff (VI II) has dynamics *mf* and *f*. The fourth staff (VI III) has dynamics *mf* and *f*. The fifth staff (VI IV) has dynamics *mf* and *f*. The sixth staff (Pno.) has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The seventh staff (Cb.) has dynamics *p*, *mf*, and *f*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

24

V.P.

VI I.

VI II.

VI III.

VI IV.

Pno.

Cb.

Detailed description: This musical score page contains seven staves for measures 24 through 27. The staves are labeled V.P., VI I., VI II., VI III., VI IV., Pno., and Cb. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The V.P. staff features a melodic line with slurs and ties. The VI I. and VI II. staves have similar melodic lines with slurs. The VI III. and VI IV. staves contain sustained notes, with VI III. having a whole note and VI IV. having a half note. The Pno. staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Cb. staff has a simple bass line with quarter notes.

The image shows a musical score for a string quartet and piano/contrabass. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 28 and includes the instruction "D.S. al Coda". The second system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The instruments are: V.P. (Violino Primo), VI I. (Violino Secondo), VI II. (Viola), VI III. (Violino Terceiro), VI IV. (Violino Quarto), Pno. (Piano), and Cb. (Contrabaixo). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Considerações finais

O exercício de execução da peça e a forma de abordagem dos tópicos funcionaram de maneira satisfatória em sala de aula e nas apresentações realizadas em público. As partes de execução simples dos Violinos I a IV, elaboradas em nível decrescente de dificuldade, possibilitaram a participação dos alunos com níveis variados de conhecimento e habilidade. Por estarem divididos em naipes de forma semelhante aos de uma orquestra de cordas, os alunos se inteiraram das práticas de ensaio de orquestra, como o estudo por naipes e as contingências da performance sob regência. Muitas foram as demonstrações de satisfação ao se perceberem fazendo parte de uma orquestra. A prática em

conjunto funciona como elemento socializador e integrador. Possibilita aos alunos, com e sem necessidades especiais, interagirem entre si e com a música sem dificuldades. As turmas percebem a importância de cada elemento na concepção e execução do arranjo e muitos se sentiram motivados a criar seus próprios arranjos, experimentar tirar músicas de ouvido e criar composições próprias.

A trajetória contribui significativamente para integração social e a formação profissional dos discentes, constituindo-se como um desafio permanente, podemos, nesse sentido, afirmar que as apresentações públicas, realizadas nos mais diferentes contextos, nos mostram que, de forma inclusiva, respeitosa e abrangente, estamos trilhando o caminho certo, evidenciado pelos resultados positivos e altamente proveitosos.

A concepção de arranjo para grupo formatado nos conceitos tradicionais da instrumentação e orquestração para formato camerístico com naipes distintos em substituição ao dobramento do mesmo arranjo realizado por todos os instrumentos, demonstrou excelente resultado tanto para os executantes quanto para o público. O formato de orquestra de teclados apesar de ser uma experiência nova, demonstra solidez no desenvolvimento das competências e habilidades dos futuros professores-músicos fornecendo as ferramentas necessárias para uma boa e eficiente formação acadêmica e profissional. A estratégia aqui apresentada no aprendizado do instrumento, não está esgotada em suas possibilidades de execução. Assim sendo, mais pesquisas sobre o tema podem propiciar novas

possibilidades oportunizando o descobrimento de metas singulares a serem aprimoradas no campo do ensino do teclado e da educação musical.

NOTAS

(1) Autores: Rosane Nascimento de Almeida: Bacharel, mestra e doutora em Música; professora de música (piano clássico, teclado, teoria, harmonia e percepção musical) é docente do Curso de Licenciatura em Música, da UFPA (email: rosane@ufpa.br).

¹ Joel Cardoso. Professor Titular, Pós-Doutor em Artes (Literatura & Cinema) UFF-RJ. Doutor em Letras: Literatura Brasileira e Intersemiótica UNESP; Mestre em Letras: Teoria da Literatura (UFJF). Graduado em Letras Modernas, USP), Pedagogia (USP) e Direito (Instituto de Ciências Sociais Vianna Jr, Juiz de Fora, MG. Professor de música (piano clássico). Desde 2002, é docente da UFPA, atua nos cursos de Graduação e Pós (Mestrado e Doutorado em Artes, ICA).

(2) A medida provisória 746 vai de encontro a esta lei não é considerada. Até o presente não foi implementada no PPP do Curso de Licenciatura em Música da UFPA. Esta medida restringe a obrigatoriedade do ensino da arte e da educação física à educação infantil e ao ensino fundamental, tornando-as facultativas no ensino médio.

(3) Como exemplo de Iniciação Musical ao teclado citamos GONÇALVES & BARBOSA (1986)

(4) O projeto ProDoutor-Propesp- UFPA em cujo edital foi contemplada no ano de 2018/2020, proporcionou a elaboração de uma coletânea de peças para conjunto de teclados com objetivo especificamente didático-pedagógicos a ser publicado pela editora universitária, para o ensino/aprendizagem do teclado em grupo. (Nota da autora)

(5)As apresentações completas da OREA, bem como os arranjos didáticos utilizados na estratégia de ensino do instrumento, podem ser apreciados no link:

<https://www.facebook.com/orquestraeletronicadaamazonia/?ref=bookmarks>

(6). Não existe a apresentação de duas claves para facilitar a absorção das informações teórico-musicais. Nos exercícios prévios a execução dos arranjos, trabalhamos outras peças musicais, utilizando para a mão esquerda o sistema de cifras.

Referências

BREIN, Ricardo. O músico Educador e o Educador Músico. In: A Educação com Música.[S.D.], [S.L.], p. 167-169. Disponível em: http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/Ricardo_Breim.pdf.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: Crítica Social do Julgamento. São Paulo/Porto Alegre, EDUSP/Zouk. 2007.

GLASER, Scheilla; FONTEERRADA, Marisa. Músico-Professor: uma questão complexa In: Revista Música Hódie V.7, Nº 1. 2007. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/1741>.

GONÇALVES, Maria de Lourdes J.; BARBOSA, Cacilda, B. Educação Musical Através Do Teclado. Manual do Professor, V.1/ V. 2. Livro do Aluno. V.1/V.2. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, 1986.

JAEGER, W. Paideia, A Formação do Homem Grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JAPIASSU, H. Interdisciplinaridade e Patologia do Saber. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MEGHNAGI, Saul. A competência profissional como tema de pesquisa. In: Scientific Electronic Library Online. Educação e Sociedade. V. 19, Nº. 64. Campinas Sep. 1999. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010173301998000300003&lng=em&nrm=iso&tlng=pt.

NICOLESCU, B. Um Novo Tipo de Conhecimento – Transdisciplinaridade. In: SOMMERMAN, A.; MELLO, M. F.; BARROS, V., M. (Orgs.). Educação e Transdisciplinaridade. V. I. Brasília: Unesco, 2000.

NICOLESCU, B. O Manifesto da Transdisciplinaridade. São Paulo: Triom, 1999.

**CRIAÇÃO, PRODUÇÃO E ADEQUAÇÃO METODOLÓGICA DE
REPERTÓRIO E ACERVO PARA PERFORMANCE EM CONJUNTO
DE TECLADOS.**

**CREATION, PRODUCTION AND METHODOLOGICAL ADEQUACY
FOR KEYBOARD ENSEMBLE REPERTOIRE AND PERFORMANCE.**

**Rosane N. de Almeida &
Ítalo Amir(1)**

RESUMO

Este projeto de pesquisa, foi responsável pela produção de arranjos para camerata de teclados a fim de suprir tanto as necessidades metodológicas da disciplina "Teclado", quanto para a produção de repertório para a Orquestra Eletrônica da Amazônia (OREA), projeto de extensão que consiste em uma camerata de teclados eletrônicos, ambos vinculados à Faculdade de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará, sob a coordenação da Profª Drª Rosane Almeida. Os arranjos foram desenvolvidos diante da escassez de material, para performance em conjunto voltado para a iniciação no aprendizado do teclado eletrônico, objetivando oferecer uma ferramenta didática para o ensino e prática instrumental e pedagógica dos alunos da faculdade de Licenciatura em Música da UFPA.

PALAVRAS-CHAVE: TECLADO EM GRUPO, MATERIAL DIDÁTICO, ARRANJO

ABSTRACT

This research project was responsible for the production of keyboards camerata arrangements in order to fulfill the methodological needs of the discipline "Keyboard" and the production of repertoire for the Electronic Orchestra of the Amazon (OREA), an extension project that consists in a chamber of electronic keyboards, both linked to the Music Degree College at the Federal University of Pará, under the coordination of Profª Drª Rosane Almeida. The arrangements were developed in view of the scarcity of material for performance in group, oriented to the initiation in the learning of the electronic keyboard, aiming to offer a didactic tool for the guideline of instrumental and pedagogical practice for music students of the UFPA college degree.

KEYWORDS: keyboard ensemble, didactic material, arrangement

Introdução

O presente trabalho surgiu da necessidade de materiais didáticos para o ensino do teclado em grupo nos cursos de Licenciatura em Música. Minha pesquisa se concentrou no ambiente escolar da Faculdade de Música da UFPA, dedicando meus esforços para atender as necessidades institucionais e dos discentes. Dentro da realidade de características amazônicas, a disparidade de graus de conhecimento musical entre os alunos, seus objetivos e vivências particulares unidos a necessidade de se seguir um programa institucional de ensino, motivou um campo de pesquisa permanente cujo objetivo principal era, e ainda é, suprir as necessidades didático-pedagógicas de transmissão do conhecimento no ensino do teclado em grupo dentro do ambiente acadêmico superior para os licenciandos.

As questões relacionadas aos objetivos pretendidos perpassaram por diferentes níveis de dificuldade. A primeira dificuldade a ser vencida foi ter condições exequíveis em ambiente adequado com material físico, neste caso, os teclados, suportes e bancos para a realização de um ensino otimizado em sua ergonomia. O Edital Labinfra de 2018 possibilitou a criação do: Laboratório de Práticas Pedagógicas _ Laboratório de Teclados, viabilizando o ensino de forma apropriada. Durante os procedimentos do Labinfra, outra necessidade premente se apresentava: Que material utilizar?

Por ser um instrumento relativamente novo no ambiente acadêmico, e recorrentemente melhorado em suas possibilidades e complexidades eletrônicas em novos modelos e marcas, o

ensino do teclado encontra-se em plena fase de pesquisa e adequação a cada público especificamente. Assim sendo, com base em minha formação e experiência pedagógica, optei por criar meu próprio material, concluindo que apenas arranjos específicos para cada grupo poderiam funcionar de forma plena. Para tal, transporte o teclado eletrônico e suas possibilidades sonoras e timbrísticas, para o conjunto de câmara, fazendo-o parte de uma orquestra e distribuindo os naipes e vozes dessa orquestra de acordo com as possibilidades de cada aluno. Criei o projeto de Extensão OREA (Orquestra Eletrônica da Amazônia para aplicar em sala de aula os arranjos necessários para ensino dos tópicos do programa, e ter a possibilidade de levar essa experiência musical para fora da sala de aula em apresentações públicas. Com esse trabalho, os alunos experienciaram um maior grau de interação social, desenvolveram o ouvido por exercitarem a execução e audição concomitante de linhas melódicas distintas, participaram na escolha do repertório, aprenderam sobre as questões teóricas da partitura como dinâmica, respirações além do desenvolvimento do letramento musical, e se familiarizaram com questões relacionadas a regência, ao ambiente sinfônico, e aos estilos musicais. O ensino foi estabelecido de forma interdisciplinar onde teclado/performance e experiência de palco resultavam do diálogo permanente com tópicos de percepção musical, regência, música de câmara e história da música. O resultado foi bastante positivo e decidi dividir essa experiência, que vem de encontro a necessidades tão atuais de adequação do ensino,

com outros docentes e interessados no ensino/aprendizagem do instrumento, desejando que as análises críticas deste trabalho e um interesse que por ventura tenha sido despertado contribuam para o desenvolvimento de outras estratégias de ensino do instrumento a serem compartilhadas enriquecendo sempre as práticas de ensino. A pesquisa segue de forma permanente e atualmente conta com cerca de 20 arranjos para diferentes níveis de conhecimento, inclusive para formação com solistas e integração com outras formações camerísticas onde a execução com vozes e/ou instrumentos, oportunizam aos discentes do curso uma possibilidade de demonstrarem suas competências e habilidades em seus instrumentos principais.

Metodologia

A metodologia para a execução do projeto foi a pesquisa de repertório para a produção dos arranjos como ferramenta estratégica e didaticamente auxiliadora no desenvolvimento de habilidades necessárias para a capacitação dos discentes na formação acadêmica superior. O teclado em uma conjunção interdisciplinar, permeia tópicos pertencentes as disciplinas: Percepção musical, harmonia, polifonia, instrumentação, orquestração, performance (Instrumento Teclado), música de câmara, arranjo popular, análise musical, composição e regência. Escritos em sua maioria com apenas uma linha melódica para cada parte, cabe ao professor que futuramente utilize o material, introduzir (ou não) a mão esquerda dobrando a direita conforme as necessidades e possibilidades do seu grupo de alunos.

Planejamento e objetivos.

A coletânea de arranjos desenvolvidos foi variada, constituindo-se de peças do repertório erudito e popular. O caminho didático traçado objetivou enriquecer, devido ao seu caráter predominantemente interdisciplinar, o entendimento dos alunos quanto as possibilidades de uso do instrumento enquanto performers e educadores, tendo como resultado um avanço significativo na construção do conhecimento disciplinar dos discentes e das possibilidades de ingerência desse conhecimento em suas atuações profissionais futuras.

Como objetivo principal planejei constituir e desenvolver um acervo de partituras através da pesquisa de repertório, composição própria, adequação e arranjo de músicas direcionadas a performance em conjunto de Teclados Eletrônicos, ajuizado por uma análise crítica de valor em relação ao público alvo, suas vivências musicais, a inclusão e a integração social entre os discentes do curso. Diretriz principal realizada com sucesso.

Á partir do objetivo principal, foram consideradas necessárias outras realizações pertinentes.

1) Incentivar a prática da música de conjunto como ferramenta pedagógica de ensino, construindo novos conhecimentos a partir de uma perspectiva interdisciplinar de atuação. A estratégia interdisciplinar se baseou principalmente na percepção aural dos tópicos teóricos estudados.

2) Criar uma rede de conhecimento interdisciplinar através da abordagem de tópicos vinculados a pesquisa desenvolvendo habilidades e competências de performance do corpo discente de forma integradora através da prática musical. O projeto obteve sucesso integrando temas teóricos desenvolvidos nas outras disciplinas à prática musical.

3) Pesquisar e utilizar a musicografia em Braille para permitir a inclusão dos deficientes visuais integrando-os nas práticas instrumentais e experimentando soluções que possibilitem o acesso ao repertório de forma eficiente.

Esse objetivo foi modificado por questões de impossibilidade na aquisição de materiais físicos que seriam indispensáveis: impressoras em braille, reglets, programas de editoração em musicografia Braille, e indisponibilidade de cursos de capacitação específicos para música em Braille. Apesar das dificuldades, com o apoio da SAEST (departamento que assessora os alunos especiais da universidade), a inclusão de um deficiente visual obteve sucesso. Percebendo a dificuldade de localização espacial, tive a ideia de colocar um decalque em braille sobre a nota Dó central, após diversas tentativas quanto a localização no espaço da nota, em que nota ou notas colocar, qual o tamanho ideal do decalque e qual a melhor espessura e tipo de material a ser utilizado no decalque. A posição desse teclado preparado foi mantida de forma permanente durante as aulas para que o aluno desenvolvesse a percepção musical sempre do mesmo ponto de

escuta e reprodução. Isso permitiu a completa participação do aluno em todas as atividades propostas.

4) Publicar o resultado da pesquisa criando meios de disponibilizar o acervo musical para fins didáticos de outros grupos semelhantes através dos canais universitários de publicações didático-pedagógicas. O resultado será impresso em formato de livro didático e será publicado em PDF, visando o ensino e aprendizagem, pela PROPESP- UFPA.

5) Fomentar o conhecimento das etapas de produção musical, desde a elaboração do arranjo componentes do acervo do repertório, até a organização de ensaios gerais e de naipes, e das peculiaridades inerentes as apresentações públicas:

6) Incentivar a difusão da cultura musical por intermédio de apresentações publicas elaboradas a partir do repertorio do acervo que esta pesquisa alicerça. Múltiplas apresentações foram realizadas dentro e fora do calendário acadêmico oficial de apresentações artísticas da UFPA.

No ano de 2018, durante o período da 1ª vigência deste projeto, destacamos as apresentações dentro do campus José Silveira Neto – UFPA. Destas, três no hall do Atelier de Artes, uma na Reitoria e a uma no Centro de Convenções Benedito Nunes com a presença do então Ministro da Educação Rossieli Soares. Outras apresentações se destacaram no ano seguinte em simpósios e fóruns onde enfatizo a participação do grupo no recital de abertura do II SEPEDUC - SEMINÁRIO DE PROJETOS

EDUCACIONAIS SIEPE - SEMINÁRIO INTEGRADO DE ENSINO PESQUISA E EXTENSÃO em novembro de 2019 onde os integrantes da camerata , além de participarem da performance, apresentaram trabalhos desenvolvidos com base neste projeto de pesquisa.

Desenvolvimento do projeto

A diversidade do repertório e os conceitos harmônicos e indagações sobre as específicas facturas próprias a cada instrumento, conscientizou o grupo para as sutilezas dos diversos estilos musicais introduzindo-os a uma abordagem estética e estilística ladeando conceitos da análise musical, e do estudo da história da música. Dessa forma, a fraseologia musical e as nuances de interpretação musical eram permanente evidenciadas, estudadas e compreendidas na prática. Todas as peças a serem executadas eram sugeridas e escolhidas em comum acordo com os alunos, visando enquadrar nessa escolha o equilíbrio entre o desejo de tocar e a necessidade técnica para alcançar a execução adequada; tudo dentro do programa da disciplina. Encontrar a medida certa em um repertório que funcione no quesito "necessário tocar por razões técnicas, didáticas e pedagógicas", e um repertório proveniente do "desejo tocar porque me apraz", se feito de forma bem balanceada, possibilita um maior engajamento dos alunos e conseqüentemente um melhor resultado na performance. Esse viés como constituinte do sistema de ensino e aprendizagem se mostrou bastante eficaz em seu objetivo e permitiu novas

considerações discentes sobre o papel do professor, produzindo um enorme senso reflexivo e crítico de atitudes didáticas e pedagógicas por parte dos alunos.

A fim de incentivar os discentes, em algumas apresentações foram convidados professores e artistas de renome da cidade de Belém para integrarem o grupo em apresentações públicas. O contato com profissionais da área de música propiciou a observação sobre o mercado de trabalho e a importância de uma formação sólida, completa e diversificada incentivando a pesquisa e a dedicação dos discentes nessas vivências de novas perspectivas de ensino-aprendizagem e campo de trabalho musical.

É imprescindível ressaltar que durante o processo, exerci a orientação do bolsista de iniciação científica: Ítalo Amir, que apresentou excelente desempenho desenvolvendo-se no estudo dos conceitos e fundamentos da escrita orquestral representada pelo conjunto de teclados; as orientações sobre a construção e eficácia do arranjo; os “porquês” e os “como resolver”, de cada linha melódica da elaboração musical, eram cuidadosamente discutidos e explanados. Elegemos o programa MuseScore para manufatura e editoração das peças musicais.

Abaixo o depoimento do bolsista para este artigo.

“Devido ao tipo de arranjo necessário para a camerata de teclados com formação orquestral, ou seja, uma “orquestra de teclados”, consegui através das linhas melódicas que edificavam

a polifonia, desenvolver melhor o meu ouvido harmônico. Pude entender melhor temas como transposição, progressão melódica, harmônica e resolução de trítomos e outras dissonâncias, condução de vozes, seleção e adequação de timbres e vivência musical, tudo devido aos arranjos elaborados. Também consegui ampliar meus conhecimentos práticos em competências como dinâmica e agógica por meio da execução como aluno nas matérias de noções de teclado I e II, Instrumento I, e como participante da OREA. A integração se deu e ainda se dá pelo fato deste repertório ser executado em grupo pelos alunos de todos os níveis de performance no instrumento, da faculdade de licenciatura em Música da UFPA, tanto nas matérias da grade curricular, quanto no projeto de extensão Orquestra Eletrônica da Amazônia. A estratégia que possibilita a integração de alunos com diferentes níveis de conhecimento musical, se dá pela forma que o arranjo é manufacturado. O nível de dificuldade de cada linha melódica se adequa às possibilidades de cada grupo de alunos, assim sendo, o arranjo apresenta graus de dificuldades distintos em cada parte e as responsabilidades de sua execução são cuidadosamente distribuídas e balanceadas de forma a produzir um efeito sonoro grandioso e orquestral. Dessa maneira, mesmo um aluno que tem pouca prática e conhecimento musical está apto a tocar, tendo uma parte possível e exequível na atuação da performance. A audição do resultado final de massa sonora produz em todo grupo um sentimento de inclusão e de socialização. Isso faz com que cada membro execute sua parte com prazer e interesse. O

desenvolvimento do ouvido é o fio condutor do entendimento do papel de cada um dentro da "orquestra", e as dinâmicas de troca de partes entre os alunos desenvolve a leitura e as habilidades de execução".

Resultados

Os arranjos estão registrados em PDF disponíveis no link: https://drive.google.com/file/d/1UoR_YWTedHe2T9J8Hou0bcyF6OheEsDY/view?usp=sharing.

A coletânea possui 6 arranjos elaborados para auxiliar de maneira dinâmica os alunos da faculdade de Licenciatura em Música no aprendizado do instrumento teclado e na prática instrumental em conjunto. Os resultados do processo de criação e implementação foram altamente positivos sob o ponto de vista de um desenvolvimento musical amplo e geral. Escritos para camerata de teclados em formação de orquestra, as partes eram dispostas em naipes comumente encontrados na orquestra clássica. Os arranjos tiveram sua eficiência testada em diversas apresentações realizadas pelos próprios alunos da faculdade de música, tanto em recitais da OREA, quanto em recitais das turmas constituintes da grade curricular de ensino do Teclado, funcionando perfeitamente dentro da expectativa de sucesso planejada.

Os arranjos são de fácil e média execução sendo bastante didáticos no que diz respeito ao entendimento das estruturas harmônicas e melódicas da música em questão. Em um primeiro

momento, fazendo partes do compêndio apresentado no Link exposto acima, foram produzidos e executados os seguintes arranjos musicais:

Love of my life - Freddy Mercure (2) Voz Principal; Violino I; Violino II; Violino III; Violino IV; Piano; Contrabaixo. Um dos mais simples de ser executado, este arranjo pode ser usado no apoio ao letramento musical.

Bela e a fera - Alan Manken (3) Violino I; Violino II; Violino III; Violino IV; Contrabaixo; Piano. O arranjo trabalha o jogo de vozes polifônicas.

Cânone - Johann Pachelbel (4) Violino I; Violino II; Violino III; Violino IV; Violino V; Órgão; Contrabaixo . Uma releitura do original.

Trenzinho Caipira - Heitor Villa Lobos Violoncelo Solista; Naípe de Metais I (5); Naípe de Metais II (6); Violino I; Violino II; Viola; Violoncelo. O arranjo "Trenzinho Caipira" se difere dos demais pelo fato de melodicamente comportar uma emissão sonora aleatória dentro de um ritmo pré-estabelecido, aproximando a percepção dos discentes de um ambiente sonoro não tonal e incentivando o improvisado e a criatividade.

Imagine – John Lennon (7) Piano I; Piano Cordas; Piano III; Piano IV. O arranjo da música Imagine de John Lennon além de executado foi estudado nas turmas da disciplina para assessorar uma introdução às características básicas de manufatura de arranjo orquestral em música popular. O principal objetivo do trabalho de pesquisa era produzir repertório para suprir a necessidade didático-pedagógica e metodológica do ensino de teclado em grupo, contudo, sem esquecer da execução individual e da teoria composicional utilizadas. Fundamentado na observância das facturas de arranjos instrumentais à 4 vozes, o arranjo é escrito para um piano que faz a melodia e três pianos que fazem a harmonia, cada um dos três realizando uma harmonização de diferente formato, ou seja, apresentando diferentes facturas em sua composição. Neste arranjo, não

direita e mão esquerda estão escritas nas devidas claves de Sol e Fá respectivamente.

The Prayer - David Foster & Carole Bayer Sager Cantora – Soprano solista; Cantor – Tenor solista: Flauta transversal; Flauta doce I e III; Flauta doce II e IV; Violino I; Violino II; Violino III; Violoncelo. Arranjo dedicado à integração com 2 ou mais cantores.

Conclusões

O objetivo principal desta pesquisa foi produzir material didático-pedagógico para ensembles de teclado e avaliar não apenas sua aplicabilidade, mas também como a execução dessas peças afeta a compreensão musical geral dos discentes, e que efeitos impactantes são agregados pelos alunos na experiência de performance sinfônica, dentro de uma interdisciplinaridade ampla e aplicada para além do instrumento. Considero o desenvolvimento de competências e habilidades nesses parâmetros uma necessidade importante na formação do licenciando em música que pretende desenvolver o instrumento a nível prático de utilização em sala de aula em sua futura atividade profissional no campo da música. O material funcionou de forma amplamente satisfatória, estando dentro do espectro do sucesso de uma estratégia de ensino/aprendizagem eficiente que abre um novo caminho no ensino do instrumento em grupo e da formação do licenciando.

Notas

¹ Autores: Rosane Nascimento de Almeida: Doutora em Educação pela UNIRIO-Música, docente credenciada do PROFIC – UFPA, atua na graduação como Prof.^a de Percepção e

Teclado, Composição e Improvisação no Curso de Licenciatura em Música, da UFPA além de atuar como orientadora em ambos os níveis. (email: rosane@ufpa.br).

Ítalo Amir: Licenciando da Faculdade de Licenciatura em Música da UFPA; bolsista de iniciação científica do Projeto ProDoutor-UFPA (2018/2019/2020) da Prof.^a Dr.^a Rosane N. de Almeida (email: italoamirubl@gmail.com).

2 Execução instrumental

3 Idem

⁴ Uma releitura instrumental dos contrapontos comumente executados

⁵ Registro de teclado eletrônico composto de trompete, saxofones e trombones

⁶ Idem

⁷ Referente à combinação de registros programada no teclado.

REFERÊNCIAS

ABGAIL. Improvisação e Técnica. In: Aprender a Tocar e Criar ao Piano: Irmãos Vitale. Sao Paulo, 2008.

Repertório e Harmonia. In: Aprender a Tocar e Criar ao Piano: Irmãos Vitale. Sao Paulo, 2008.

ALDWELL, E.; SCHACHTER, C.; CADWALLADER, A. Harmony and Voice Leading. 4th Ed. Belmont: Schirmer, 2010.

ALMADA, C. Arranjo. Campinas: Editora da Unicamp, 2000. Ensaios sobre os Processos Cognitivos em Música– da Percepção a Produção. Ed. UFPR. Curitiba, Parana, 2013, p. 429-452.

BRASIL. Lei no 9.394 -LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Ministério Da Educação Secretaria de Educação Básica, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão Conselho Nacional de Educação. Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica. DF- Brasília, 2013.

GRIFFITHS, P. Enciclopédia da Música do Sec. XX. Editora Martins Fontes. São Paulo, 1995.

GROUT, D.; PALISCA, C. História da Musica Ocidental. Trad. Ana Luisa Faria. Ed. Gradiva. Lisboa, 1994.

GUEST I. Arranjo, Método Pratico Vol. I, II e III. Lumiar Editora: Rio de Janeiro, 1996

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. Metodologia do Trabalho Científico. 4a edicao.

Ed. Atlas S.A. São Paulo, 1992.

LANCASTER, E. L.; RENFROW K. D. Group Piano. In Alfred's Group Piano for Adults: Alfred Music Publishing. USA. [s.d.]

MATEIRO, T., ILARI, B. (Org.) Pedagogias em educação Musical. In: Serie Educacao Musical. Ed. IBPEX. Curitiba, 2011

NICOLESCU, B. Um Novo Tipo de Conhecimento – Transdisciplinaridade. In: Fundamentos da Composicao Musical. Trad.: Eduardo Seincman. – 3. Ed.



Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 2012. Theory of Harmony.
Traduzido por Roy E. Carter. Los Angeles: California University Press, 1978.

MOTIVAÇÃO, TECNOLOGIA DIGITAL E APRENDIZADO MUSICAL CRIATIVO NO ENSINO MÉDIO

MOTIVATION, DIGITAL TECHNOLOGY AND CREATIVE MUSICAL LEARNING IN HIGH SCHOOL

Silene Trópico e Silva (PPGARTES/UFPA)

RESUMO: Com a pesquisa de doutorado, denominada "Motivação, Tecnologia Digital, Ensino e Aprendizagem Musical Criativa: uma pesquisa-ação de intervenção artística no ensino médio", se objetiva averiguar as contribuições da criatividade, interatividade e motivação autodeterminada no aprendiz de arte, conteúdo de música no ensino médio. Perante a possibilidade de o professor modificar a motivação estudantil pela observação comportamental do aluno ao apostar no uso de uma proposta pedagógica processual, criativa e interativa se pretende a partir das evidências coletadas na condução da pesquisa amenizar as dificuldades de aprendizagem sentida pelo aluno secundário em aulas de música. No alcance desta pesquisa se vislumbra corroborar com o desenvolvimento de mais pesquisas na área de educação musical, voltadas a otimizar o trabalho docente e a prover melhoria e qualidade ao aprendizado em artes.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria da Autodeterminação, Processo criativo em Arte, Ensino-Aprendizagem Musical Criativa, Tecnologia Digital, Ensino Médio.

ABSTRACT: Teaching and Creative Musical Learning: an action research of artistic intervention in high school", it aims to investigate the contributions of creativity, interactivity and self-determined motivation in the art learner, content of music in high school. With the possibility of the teacher modifying student motivation by observing the student's behavior in when betting on the use of a procedural, creative and interactive pedagogical proposal, it is intended from the evidence collected in conducting the research to alleviate the difficulties of learning felt by the secondary student in music classes In the scope of this research it is envisaged to corroborate with the development of more research in the area of music education, aimed at optimizing the teaching work and providing improvement and quality to learning in the arts.

KEYWORDS: Self-Determination Theory; Creative process in Art; Creative Music Learning, Digital Technology, High School.

Introdução

No escopo da pesquisa de doutoramento, intitulada "Motivação, Tecnologia Digital, Ensino e Aprendizagem Musical Criativa: uma pesquisa-ação de intervenção artística no ensino médio" se objetiva averiguar as contribuições da criatividade, interatividade e da motivação autodeterminada do aprendiz de arte, especificamente do conteúdo de música no ensino médio.

Para tanto, a tese de doutoramento será estruturada em 3 etapas, constituídas pelos seguintes objetivos específicos: (1) analisar a literatura sobre criatividade, interatividade, currículo e motivação autodeterminada para sistematizar uma proposta pedagógica processual e criativa de ensino-aprendizagem em arte. (2) descrever o ensino-aprendizagem processual, criativo, interativo e a motivação autodeterminada para aprender música durante o desenvolvimento de uma pesquisa-ação com intervenção da pesquisadora. (3) verificar a participação, envolvimento, permanência e a motivação/autorregulação autodeterminada do aprendiz de música com um processo de ensino-aprendizagem criativo e interativo.

Da docência em arte, conteúdo de música no ensino médio observei que o alunado sentiu dificuldade de aprendizagem tanto no componente de arte quanto na prova de larga escala e acredito que poderia estar relacionada ao não atendimento de suas necessidades psicológicas básicas de autonomia, competência e relacionamento (BRASIL, 2018 a; SILVA, 2017). Sabemos que no ensino médio o atendimento da necessidade psicológica do jovem inicialmente se conecta à escolha que faz sobre a modalidade de ensino que deseja cursar – regular, EJA ou

tecnológica e ao sentido que atribui a aprendizagem para o ingresso na vida acadêmica e no mercado de trabalho.

A compreensão do atendimento das necessidades básicas pelo exame da motivação autodeterminada do aluno se ergue na Teoria da Autodeterminação de Deci e Ryan (2000) que Silva (2017) investigou quando encaminhou no mestrado uma pesquisa de Survey para compreender a motivação de 64 alunos para aprender música no ensino médio. Conforme o pesquisado a motivação extrínseca apresentada foi decorrente do desejo do pesquisado progredir academicamente e não pelo senso de atualizar esse conhecimento para crescer, se desenvolver e atuar em seu ambiente. A pesquisadora, depreendeu que o desejo de passar de ano expresso pelo aluno foi influenciado negativamente pelo ambiente de ensino controlador e atual cenário educativo de incentivo a promoção da avaliação quantitativa de desempenho do aluno. Na observação do trabalho docente observou o emprego do modelo de ensino tradicional num contexto de ensino contemporâneo quando se destacou nas aulas de arte do conteúdo de música a ênfase no emprego de atividades de percepção e interpretação avaliada pela teorização e memorização do conteúdo.

Problematizando que o sentido do ensino-aprendizagem e avaliação no ensino médio tem impacto negativo na vida do aluno ao se constatar o baixo desenvolvimento da avaliação qualitativa e carência na realização de atividades de improvisação e composição nas escolas pesquisadas por Silva (2017) foi nos fundamentos pedagógicos normatizados pela Base Nacional Comum Curricular — BNCC, que percebemos o dever docente de promover o desenvolvimento integral do estudante em dimensões:

cognitiva, psicofísica e afetiva com destaque em arte para promoção de práticas criativas na etapa final da educação básica.

Na região norte, a prática de leitura para memorização preocupa muitos professores por resultar em evasão escolar, distorção série-ano e num alto índice de reprovação entre os alunos. Atualmente, a aprendizagem do aluno de ensino médio no Pará segue em estado de moderada atenção, pois o resultado do exame nacional prestado por ele é tão preocupante quanto o seu Índice de Desenvolvimento da Educação Básica — IDEB (BRASIL, 2018; 2019; Q-EDU, 2017).

Deste cenário surgiu o interesse de propor uma pesquisa-ação, com intervenção da pesquisadora, inspirada em metodologias: ativa, experimental e colaborativa. Com essa ação se pretende refletir sobre a docência a partir da contribuição que modelos, estratégias, procedimentos e metodologias de ensino-aprendizagem agregam a prática pedagógica de modo a se estabelecer meios de mover o interesse, a curiosidade e o senso de exploração juvenil à construção do conhecimento em arte.

Considerando a possibilidade de melhorar a qualidade do ensino prestado em arte pelo desenvolvimento integral do aluno a partir do componente de Arte, conteúdo de música se espera que a atuação e participação do jovem na produção do conhecimento sensível e consciente em arte melhore seu envolvimento com a música e fomente nele o desejo de permanecer aprendendo permanentemente. Para Deci e Ryan (2019); Ostrower (2001) e Lévy (1999), a autodeterminação, a criatividade e a necessidade de atualizar conhecimentos para acompanhar as transformações tecnológicas do espaço/tempo é uma necessidade psicológica básica inseparável da existência de uma pessoa.

Para alguns pesquisadores da educação musical na educação básica a convivência musical na escola com criatividade, interatividade e autodeterminação melhora a qualidade do ensino e alimenta a motivação autodeterminada do aprendiz de arte na educação básica. Do contato inicial com as literaturas de Aristides e Santos (2018a); Boruchovitch e Bzuneck (2009); Cernev e Malagutti (2016); Cernev (2018); Deci (2009) Deci e Ryan (2000; 2008; 2019), Fonterrada (2004; 2008; 2015); Mateiro e Ilari (2012); Ostrower (2001; 2013); Salles (2008); Schafer (1991; 2001; 2009; 2018); Silva (2017; 2019); Tapia e Fita (2015) foram conhecidos procedimentos, práticas, métodos e teorias validadas com destaque para o modo como averiguaram o ensino-aprendizagem e avaliação empiricamente. Logo, foi argumentando e refletindo sobre o alcance de suas proposições e estratégias de pesquisa que os autores sinalizaram meios de amenizar as dificuldades de aprendizagem do aluno de música. Essas abordagens serão descritas na sequência.

Para Fonterrada (2004; 2008; 2015) o uso de procedimentos de ensino musical linear e não linear quando articulados ao contexto sociocultural do aluno tornou significativo o seu aprendizado. Tapia e Fita (2015) e Boruchovitch e Bzuneck (2009) relataram que a aplicação de estratégia motivacional e avaliação qualitativa de desempenho do aluno modificou o comportamento apático e desinteressado do aluno pela escola.

Ostrower (2001; 2013) recomenda ao professor desenvolver o conhecimento sensível e consciente aconselhando-o assumir uma proposição de ensino criativa e processual como meio de mover o aluno a refletir criticamente a massificação, preconceitos, atitudes e valores construídos artisticamente em diferentes tempos históricos, sociedades e culturas e se posicionar perante a massificação da arte.

Salles (2008) complementa que o processo criativo desenvolvido a partir de associações e interações do participante consigo, com o outro, com o acaso e com o contexto cultural favorece uma ação e reação artística e move o fruidor a expressar suas atitudes e valores com criatividade através das linguagens artísticas para comunicar e simbolizar uma ideia. No campo da educação musical as obras de Schafer (1991; 2001; 2009; 2018) se destacaram no cenário educativo pelo apelo do compositor ao emprego do modelo de ensino contemporâneo, pautado em metodologia ativa para melhorar o relacionamento do fruidor com seu contexto sociocultural. Para o compositor o conhecimento musical teórico não deveria se divorciar de uma vivência musical ampla, complexa e planetária. Assim, sua defesa por uma audição ativa de promoção a convivência do aluno com seu próprio ambiente sonoro seria um meio de melhorar sua capacidade criativa. Sobre isso, Fonterrada (2004, p.49) revela:

Essas metodologias postulam um melhor conhecimento da criança e tentam construir métodos competentes que facilitem a rápida assimilação de conceitos básicos e a consequente introdução do aluno a prática musical. Neste panorama, inserem-se as polêmicas ideias de Schafer, que acredita mais na qualidade da audição, na relação equilibrada entre homem-ambiente e no estímulo à capacidade criativa, do que em teorias da aprendizagem musical e métodos pedagógicos. Suas posições a respeito desse tema vinham sendo construídas havia bastante tempo, como resultado de sua prática e de reflexões que desenvolvia a respeito de suas próprias, nem sempre bem-sucedidas, experiências escolares, durante a infância e adolescência (FONTEERRADA, 2004, p. 49).

Schafer (1991; 2001; 2009, 2018) enfrentando o cenário de aprendizagem musical teórica concluiu que o modelo tradicional de ensino ofereceu pouca oportunidade de o estudante produzir algo criativo e autoral em música na escola. Em razão disso, aconselha o docente de música experimentar modelos de ensino condizentes com a realidade do aluno, pautar sua prática na aprendizagem no método ativo de modo a estimular o aluno a criar, valorizar escolhas, se posicionar, argumentar, dialogar, discutir ideias criativas e sobretudo, tecer reflexões sobre a própria atuação e participação no processo de aprendizagem.

Na escola regular, algumas pesquisas conduzidas por Aristides e Santos (2018 a); Cernev e Malagutti (2016); Cernev (2018) e Silva (2019) examinou o ensino-aprendizagem e avaliação em arte, no conteúdo de música a partir da intervenção dos pesquisadores e do emprego de estratégias voltadas a mudança comportamental do aluno, possível com a aproximação do processo de ensino do modelo contemporâneo, da aprendizagem gerenciada por metodologia ativa com destaque para o desenvolvimento da prática musical criativa e utilizando recursos da tecnologia digital. Dos resultados apresentados pelos pesquisadores se destacou a melhoria comportamental do aluno, influenciada por sua convivência em ambientes de ensino e de aprendizagem democráticos que afetivos, solidários e saudáveis que potencializou o relacionamento social, entre professor, alunos e familiares. Ademais, se percebeu que o processo de apropriação artística mediado por recursos da tecnologia digital potencializou o interesse do aluno pela arte, melhorando sua prontidão de querer realizar na escola.

Para Deci e Ryan (2019) ressaltar do processo de aprendizagem a capacidade do aluno se autorrealizar com o aprendido na escola não depende só do quanto se sentiu autônomo, competente e bem relacionado consigo e com o grupo, mas também da oportunidade que tem, de atualizar conhecimentos importantes e coerentes com seus projetos, metas e anseios. Para os psicólogos sociais Deci e Ryan (2000; 2008; 2019) e idealizadores da Teoria da Autodeterminação a percepção de o aluno receber incentivo social (intra e interpessoal) durante o desenvolvimento de tarefas com autonomia lhe modificou a motivação da qualidade extrínseca para a autodeterminada. Conforme Deci (2009), o aluno que considerou interessante e pertinente as informações recebidas dos mecanismos contextuais e sociais movidos pela escola conseguiu atualizar e ampliar o conhecimento prévio que possuía sobre o assunto ensinado.

Depreendendo dos conceitos de motivação autodeterminada, criatividade e interatividade que o atendimento das necessidades de aprendizagem do estudante secundário poderia amenizar a dificuldade de aprendizagem sentida pelo aluno de ensino médio inquieta a essa pesquisadora compreender o quanto esse ambiente de ensino-aprendizagem e avaliação pode afetar a motivação, criatividade e interatividade do público juvenil para querer aprender música na escola. Por isso, no desenvolvimento deste projeto de pesquisa interessa saber: qual a motivação do aprendiz de música do ensino médio em participar, se envolver e permanecer num processo criativo, interativo em arte?

Neste panorama, a proposta pedagógica processual, criativa, interativa e autônoma referida ao ensino-aprendizagem e avaliação se desenvolverá com o uso de ferramentas e objetos de aprendizagem digitais

referenciados em teorias, metodologias e procedimentos de ensino validados (MATEIRO e ILARI, 2012; FONTEERRADA, 2008), ancorados na teoria e metodologia ativas de Schafer, (1991; 2001; 2009; 2018), nos procedimentos e métodos de ensino, referenciados nas obras de Fonterrada, (2004; 2008 e 2015) nos processos criativos em arte de Ostrower (2001; 2013) e Salles (2008); no documento curricular nacional e estadual (PARÁ, 2019 e BRASIL, 2018).

Para considerar a avaliação qualitativa do processo considerando o papel do ensino-aprendizado na formação integral do aluno, pautamos este estudo na Teoria da Autodeterminação — TAD de Deci e Ryan (2019) e nas estratégias motivacionais autodeterminadas, encaminhadas na escola por Boruchovitch e Bzuneck (2009) e Tapia e Fita (2015). Desta supervisão será observada a mutação do comportamento do jovem em aulas de música ao se considerar o efeito da Tecnologia Digital de Informação e Comunicação (TDIC), presente na noção de interatividade de Lévy (1999) no ensino-aprendizagem e na avaliação de desempenho em música no ensino médio. Durante essa investigação se observará o quão significativo se tornou o conhecimento de arte para mover o jovem a obter atendimento de suas necessidades psicológicas básicas, alcançar suas metas, objetivos e anseios. Da explanação fundamentada em pesquisas empíricas, teorias e metodologias de ensino se seguirá a apresentação da metodologia desta pesquisa.

Metodologia

Nesta parte do texto se apresenta o delineamento do estudo, o público pesquisado e as etapas de execução pretendidas no projeto de pesquisa para o doutoramento em artes.

A presente pesquisa-ação de caráter experimental e colaborativo se volta ao exame da criatividade, interatividade e a motivação autodeterminada do aprendiz de música no ensino médio. Ao assumir o desejo de conhecer o processo de ensino-aprendizagem e avaliação em arte, do conteúdo de música será elaborada uma proposta pedagógica processual, criativa, interativa para averiguar a motivação autodeterminada do aprendiz de música. No desenvolvimento da pesquisa-ação se espera que o aluno protagonize um processo criativo, interativo e autônomo em artes, conteúdo de música.

Serão participantes da pesquisa a professora-pesquisadora e o universo de 1522 alunos matriculados no 1.º Ano do ensino médio regular, pertencentes à esfera estadual. A pesquisa será desenvolvida no Sistema Educacional Interativo — SEI/SEDUC (PARÁ, 2017) que, abriga 1 sala-estúdio no centro de mídias da SEDUC/PA, de onde será transmitida a aula de música, via satélite, para 100 salas localizadas em 34 municípios do estado do Pará. No alcance desta pesquisa emerge a proposta de investigar tanto a prática docente quanto às razões e motivos pelos quais os alunos aprendem música na escola.

Sendo assim, a proposta pedagógica será conduzida para todas as salas de arte da instituição que, serão transformadas em laboratório experimental. A pesquisadora pretende investigar, em cerca de 100 salas, a prontidão, volição e atenção do aluno para participar, se envolver e permanecer por longo tempo com o processo criativo e interativo em música. Outrossim, será em uma das salas, averiguado o impacto do ensino segundo a percepção do pesquisado.

Para encaminhar a pesquisa nas salas de aula do Sistema Educacional Interativo – SEI a proposta será executada em 3 grandes etapas, apresentadas na sequência.

Na etapa 1, será efetuada a revisão de literatura da consulta em livros, artigos e periódicos sobre o tema de interesse deste estudo. A partir da leitura e análise das pesquisas e teorias será construída uma proposta pedagógica de ensino-aprendizagem e avaliação de desempenho qualitativa. Das literaturas serão consideradas as variáveis teóricas (ensino-aprendizagem-curriculo, criatividade, interatividade e motivação autodeterminada) e as operacionais (processos, procedimentos, estratégias e práticas). Por fim, serão elaboradas as intervenções, as tabelas de acompanhamento, de registro do desenvolvimento artístico do aluno e o diário de bordo da pesquisadora. (BABBIE, 2003; PENNA, 2017; VOLPATO, 2015).

Será aplicado para o aluno um questionário para coletar e validar sua percepção a respeito das intervenções que participou. Esse instrumento de avaliação qualitativa tem o formato de escala Likert de 5 pontos e deverá ser aplicado, antes e depois da intervenção artística, mediante o aceite do pesquisado em se tornar principal informante da pesquisa. O instrumento de coleta de dados que, valida a percepção do aluno, foi empregado na pesquisa de Black e Deci (2000) e, posteriormente, foi traduzido e validado pela pesquisadora Silva (2017) para investigar a autorregulação do aprendiz de música no ensino médio.

Com a estruturação das ações, na etapa 2 será desenvolvida uma pesquisa-ação com intervenção da pesquisadora nas turmas conectadas via satélite ao centro de mídias em Belém – SEI para quem serão desenvolvidas 6 intervenções com duração de 1 hora aula por dois

meses. O processo criativo e interativo em arte será registrado em vídeo e vai considerar a percepção da pesquisadora sobre o processo de ensino-aprendizagem e avaliação. As observações serão anotadas nas tabelas de acompanhamento e em seu diário de bordo. As análises comportamentais serão amparadas em conceitos e teorias abordadas na etapa 1. Com isso, as tabelas serão ferramentas de subsídio e de mensuração da participação, envolvimento e permanência do aluno com as atividades, facilitando a pesquisadora descrever o nível de desenvolvimento artístico alcançado pelo aluno à luz das teorias validadas.

No diário de bordo e na tabela de acompanhamento serão registrados o comportamento do estudante a cada intervenção. Sendo assim, a pesquisadora pretende amparar sua observação na Teoria da Autodeterminação de Deci e Ryan (2019) que, permite ao professor avaliar o grau de comprometimento do aluno com o aprendido durante a intervenção, além de mapear os resultados obtidos pelo aluno na avaliação do bimestre, na prova escrita, realizada antes e após a intervenção. Uma das turmas, responderá a um questionário no formato Likert de 5 pontos, apoiando a esta pesquisadora investigar a autorregulação do pesquisado para aprender música na escola, antes da realização desta pesquisa.

Na etapa 3, ao término das intervenções a pesquisadora irá aplicar o mesmo questionário no formato Likert de 5 pontos ao pesquisado. A filmagem do processo criativo e interativo em arte, os resultados obtidos por eles nas avaliações qualitativas e quantitativas, bem como os questionários respondidos em diferentes momentos da pesquisa serão cruzados e analisados pela pesquisadora. A partir da técnica qualitativa

serão os conceitos e teorias abordadas interpretadas e os resultados obtidos projetarão a percepção da pesquisadora e a do participante sobre a qualidade das aulas, bem como sobre o ensino-aprendizagem e avaliação em arte, do conteúdo de música.

Na sequência será avaliado o alcance da pesquisa-ação, pois se é acreditado que, reunir essas informações e projetá-las de forma controlada seria possível com o desenvolvimento de um estudo de caso. Para Penna (2017, p.103) projetar de forma controlada e sistemática a realidade de quem aprende música é benéfico para o pesquisador “conhecer uma realidade específica em profundidade”. Por conseguinte, serão projetados os resultados da pesquisa através de tabelas, quadros e apresentadas as diferentes dimensões de desenvolvimento artístico, mediadas por tecnologia digital. Por fim, os resultados serão redigidos na tese.

No alcance de todas as etapas da tese se presume ser possível responder à questão norteadora e alcançar os objetivos (geral e específicos) desta pesquisa.

Resultados e discussão

Se é acreditado por esta pesquisadora que motivar o aluno à criatividade, interatividade e a autodeterminação enquanto aprende música na etapa final da educação básica poderia modificar o atual cenário de insucesso escolar enfrentado pelos aprendizes do ensino médio. Como se percebe a dificuldade de aprendizagem parece ser ocasionada entre outros fatores também pelo estado motivacional extrínseco destacado por Silva (2017) quando ressaltou práticas de ensino-aprendizagem e avaliação focadas na teorização e memorização

dos objetos de conhecimento artísticos e no atendimento parcial das necessidades psicológicas do aprendiz de música (BRASIL 2018).

Considerações finais

A implicação deste estudo reside na possibilidade de o professor repensar sua prática pedagógica e considerar o ensino-aprendizagem e a avaliação não apenas segundo estimativas quantitativas da avaliação de larga escala, mas a partir do atendimento das necessidades dos jovens. Além disso, vislumbra-se inspirar o desenvolvimento de mais pesquisas na área de educação musical, voltadas a otimizar o trabalho docente e melhorar a qualidade do ensino-aprendizagem e avaliação processual em arte (BRASIL, 2018; 2018a).

Referências

- ARISTIDES, Marcos André Martins; SANTOS, Regina Marcia Simão. Contribuição para a questão das tecnologias digitais nos processos de ensino-aprendizagem de música. Revista da Abem, v. 26, n. 40, p. 91-113, jan./jun. 2018.
- ARROYO, Margarete. Juventudes, músicas e escolas: análise de pesquisas e indicações para a área da educação musical. in Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 21, 53-66, mar. 2009. Acesso in: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed21/revista21_artigo6.pdf acesso em 14/06/19.
- BABBIE, Earl. Métodos de Pesquisa Survey. Tradução: Guilherme Cezarino – Belo Horizonte, Ed UFMG, 2003.
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Ministério da Educação e Cultura. Brasília, DF: MEC, 2018.
- _____. ENEM 2018 – Exame Nacional do Ensino Médio. INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. Brasília, 2018. Disponível em: http://download.inep.gov.br/download/enem/matriz_referencia.pdf Acesso em maio de 2019.

BLACK, A. E., DECI, E. L. (2000). The effects of instructors' autonomy support and students' autonomous motivation on learning organic chemistry: A self-determination theory perspective. *Science Education*, 84, 740-756.

BORUCHOVITCH, Evely; BZUNECK Aloyseo (org). A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea. 4ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CERNEV, Francine Kemmer. Aprendizagem musical colaborativa mediada pelas tecnologias digitais: uma perspectiva metodológica para o ensino de música. *Revista da Abem*, v. 26, n. 40, p. 23-40, jan./jun. 2018.

CERNEV, Francine Kemmer; MALAGUTTI, Vânia Gizele. #Escola #Música #Tecnologia: apreciar, executar e criar utilizando as tecnologias digitais em sala de aula. *Música na Educação Básica*. Londrina, v. 7, no 7/8, 2016.

DECI, Edward L. Large-scale school reform as viewed from the Self-Determination Theory perspective. *Research in Education*, v 07, Ed. Julho, 2009, p. 244-252.

DECI, Edward L.; RYAN, Richard M. Self –Determination theory. Local de publicação: sítio online, 2019. Disponível em: <<http://selfdeterminationtheory.org>>. Acesso em: 25 Nov. 2019.

_____. Self-Determination Theory: a macrotheory of human motivation, development, and health. *Canadian Psychology*, v. 49, n. 3, p. 182-185, 2008a.

_____. Intrinsic and Extrinsic Motivations: Classic Definitions and New Directions. *University of Rochester, Contemporary Educational Psychology* 25, 54–67 (2000) doi:10.1006/ceps.1999.1020, available online at <http://www.idealibrary.com> on.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

_____. [recurso eletrônico]: Práticas criativas em educação musical – 1 ed. – São Paulo. Editora Unesp digital, 2015.

_____. O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

INEP- Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Censo Escolar da Educação Básica, 2013: resumo técnico / Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. – Brasília: O Instituto, 2014. 39 p. 39.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). Pedagogias em Educação Musical [Livro eletrônico]. Curitiba: Intersaberes, 2012. (Série Educação Musical).

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

_____. Acasos e Criação Artística. 1º ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PARÁ. Plano de Implementação do Sistema Educacional Interativo – SEI. Governo do Estado do Pará, Secretaria de Educação do Estado do Pará. Belém do Pará, 2017.

PARÁ. Documento Curricular do Estado do Pará. Governo do Estado do Pará, Secretaria de Educação do Estado do Pará. Belém do Pará, 2019.

PENNA, Maura. Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música. 2.ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2017.

PELIZZON, Lia Viéguas Mariz de Oliveira; BEINEKE, Viviane. Criatividade e práticas criativas em educação musical: um estudo das produções recentes nos anais de congressos da Abem. Revista da Abem, v. 27, n. 42, p. 8-35, jan./jun. 2019.

QUEDU.PARÁ IDEB 2017
.online:2017.Disponível em: <<https://www.qedu.org.br/estado/114-para/ideb?dependence=2&grade=3&edition=2017>> Acesso em: 14 de nov. 2019.

REEVE, Johnmarshall. Motivação e emoção. Tradução Luís Antônio Fajardo Pontes; Stella Machado; revisão técnica Maurício Canton Bastos; Ney Gonçalves Calvano. 4ª ed – Rio de Janeiro, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da Criação: Construção da Obra de Arte. 2. ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SILVA, Silene. Trópico. Motivação para aprender música: um estudo com alunos do ensino médio. Belém do Pará, 2017. 197f. Dissertação de Mestrado em Artes, área de concentração: Educação Musical. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará. Belém do Pará, 2017.

_____, Saberes e Diversidades da expressão artística na Amazônia Paraense. Revista@In Formação, v. 4, n.6, Dez. 2019, p.142-158.

SCHAFER, R. Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada. - 2.ª ed -São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. Educação Sonora: 100 exercícios de Escuta e Criação de Sons. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2.ª ed - São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. O ouvido pensante. Trad. Marisa Fonterrada, Magda Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

_____. Ouvir e Cantar: 75 exercícios para ouvir e criar música. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

TAPIA, Jesús Alonso; FITA Enrique Caturla. A motivação na sala de aula: O que é, como se faz, 11ª Ed – São Paulo: Edições Loyola, 2015.

VOLPATO, Gilson Luiz. Guia Prático para Redação Científica. Botucatu: Best Writing, 2015.

A PROVÍNCIA DO PARÁ: RELAÇÕES ENTRE PODER E MÚSICA NA BELLE ÉPOQUE PARAENSE

A PROVÍNCIA DO PARÁ: RELATIONS BETWEEN POWER AND MUSIC IN PARÁ'S BELLE ÉPOQUE

VENTURIERI, Leonardo Vieira (PPGARTES/UFGA)

RESUMO: Este artigo investiga a música no cenário sócio-cultural da "Belle Époque" Paraense. O trabalho foca na composição "A Província do Pará", de Clemente Ferreira Júnior, compositor que, na virada do século XX, apresentou uma produção consistente referente à música impressa "ligeira", na cidade de Belém. O problema de pesquisa reside no conflito presente nas relações de poder e cultura musical, especificamente, na relação do compositor Clemente com o político Antônio Lemos, em especial na elaboração da valsa "A Província do Pará".

PALAVRAS-CHAVE: Música impressa. Clemente Ferreira Júnior. Música ligeira.

ABSTRACT: This article investigates the music under the social-cultural context of "Belle Époque" era in the state of Pará, Brazil. The work is centered in the composition "A Província do Pará", from Clemente Ferreira Júnior, an entertaining piano music composer, during the turn of the 20th century. The research problem focuses on the conflict within the relations of political power and musical culture, concerning, in particular, the relation of the composer with the politician Antônio Lemos ("mayor"), concerning the creation of "A Província do Pará" waltz.

KEYWORDS: Print Music. Clemente Ferreira Júnior. Entertaining music.

Introdução

Este artigo investiga as relações existentes entre poder e música no cenário sócio-cultural da "Belle Époque" paraense. Para tal, foca-se na

composição musical "A Província do Pará", de Clemente Ferreira Júnior, compositor que, na virada do século XIX para o XX, apresentou uma produção consistente, referente à música impressa "ligeira", na cidade. O problema de pesquisa reside nas relações de poder e cultura sonora, especificamente, no que diz respeito à relação do compositor Clemente Ferreira Júnior com o intendente Antônio Lemos, na elaboração da valsa "A Província do Pará". Entre os objetivos principais do trabalho, busca-se esmiuçar as entrelinhas dessa relação de poder e cultura sonora, intencionando a compreensão da dinâmica cultural vigente na época. Contou-se com uma análise musical de viés etnomusicológico, através de observações do panorama sócio-cultural do compositor e de Belém, durante a época estudada. Escolheu-se um período que compreende os anos de 1897-1912, correspondente à fase em que Antônio Lemos se encontrava no poder. A análise etnomusicológica muniu-se do conceito de "música na cultura", de Alan Merriam (1964), que propõe um tripé que une: conceito sobre música, comportamento sobre música e o som musical em si, admitindo uma visão da música integrada a aspectos sociológicos em relação aos sujeitos (MERRIAM, 1964, pág. 32-35), permitindo assim que se revelem relações de poder presentes entre o sujeito com o seu meio.

A Música Impressa Enquanto Insígnia De Poder

A valsa "A Província do Pará" é uma composição para piano solo, provavelmente do ano de 1904, com características peculiares: Em sua capa traz uma reprodução da capa do Jornal "A Província do Pará", datada do dia 20 de Março de 1904, o que, provavelmente, atesta o ano da obra.



Figura 1: Capa da valsa “A Província do Pará”, de Clemente Ferreira Júnior.
 Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.



Figura 2: Capa da valsa “A Província do Pará”, de Clemente Ferreira Júnior.
 Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Uma das primeiras relações oficialmente relatadas em fontes históricas é a publicação de 13 de Setembro de 1899 do periódico O Pará, em que consta a nomeação de Clemente Ferreira Júnior para o cargo de professor de solfejo e canto coral:

EXECUTIVO MUNICIPAL

Administração do Exm. Sr. Senador Antonio José de Lemos

INTENDENTE

ACTOS DO INTENDENTE

[...]

DETALHE DO SERVIÇO

HONTEM 12

No intuito de ampliar a instrução ministrada nas aulas municipaes da séde do município, resolvo instituir nas mesmas o ensino de solfejo e canto choral sob a direcção do professor Clemente Ferreira Filho. (EXECUTIVO MUNICIPAL, Jornal O Pará, n. 533, página sem número, 1899)

Em razão de tal nomeação, é justo questionar se o compositor Clemente se alinhou ao plano político cultural ensejado pelo intendente Lemos, inserindo-se como ator em ações que visavam transferir valores culturais europeus para o modo de vida belenense. Entre tais ações promovidas por Lemos destaco as apresentações orfeônicas, promovidas em datas específicas de seu governo. Vicente Salles (2002), em seu artigo "Canto Orfeônico no Pará", relata as principais apresentações do tipo, que constavam em grandes reuniões de vozes juvenis em praça pública,

sendo a primeira, regida por Clemente Ferreira Júnior em 16/11/1904, quando exibiu um coral misto de 150 crianças, durante sessão do Conselho Municipal (SALLES, 2002). Salles (2002) também relata outras duas vezes em que houve concentração impressionante de vozes juvenis em tais contextos:

A 15/11/1907 regeu 400 vozes juvenis. O volume foi aumentando gradualmente até que, a 15/08/1911, comemoração da Adesão do Pará à Independência, levou para a praça pública 1.500 vozes juvenis. Destaco em particular, a instituição da prática do canto orfeônico nas escolas públicas de Belém em 1898, tornada efetiva a partir de 1904, com o trabalho de Clemente Ferreira Júnior, figura singular de artista e professor. (SALLES, Vicente. 2002, pág. 59)

Existem outras evidências que apontam a ligação entre Clemente Ferreira Júnior e Lemos: trata-se da obra musical, em partitura, de Clemente: "Dezesete (sic) de Dezembro" (marcha), que inclusive possui a foto do próprio intendente na capa (ver figura 3). O compositor, curiosamente, intitulou sua obra a partir da referência ao aniversário do intendente (17/12/1843) homenageando-o de forma direta (ver figura 3). No interior da partitura encontra-se uma segunda referência a Lemos, a partir da dedicatória, em que consta "Ao Exm. Sñr. Senador Antonio José de Lemos." (figura 4):



Figura 3: Capa da marcha “Dezesete(sic) de Dezembro”, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

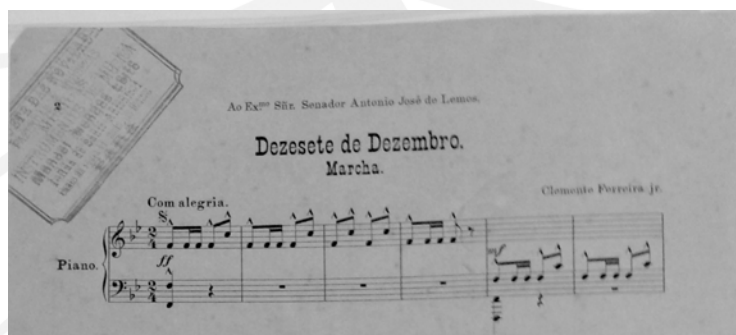


Figura 4: Primeiros compassos da marcha “Dezesete(sic) de Dezembro”, de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

A Província Do Pará

Investigando os elementos extra-musicais dentro da partitura "A Província do Pará", percebe-se por primeiro, presente na dedicatória da obra, o nome Cecília Iêrêcê de Lemos, filha de Antônio Lemos. A dedicatória comprova a força do vínculo de cooperação que teria havido entre os sujeitos centrais do estudo.

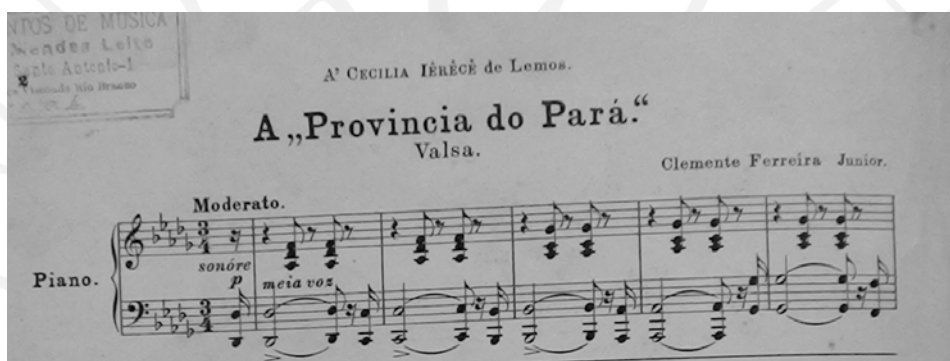


Figura 5: Primeiros compassos da valsa "A Província do Pará", de Clemente Ferreira Júnior. Fonte: Acervo Vicente Salles, Museu da UFPA.

Lemos foi o único proprietário do Jornal "A Província do Pará" durante vários anos, desde a morte do sócio Dr. Assis, durante os anos de 1889-1897 e 1901-1912 (ROCQUE, 1996, p.62), tendo o sido também pela época da publicação da partitura de Clemente (1904). A autora Maria de Nazaré dos Santos Sarges (1998), estudiosa de Lemos apontou em sua tese de doutorado "As Memórias do Velho Intendente" a função ulterior do jornal, dentro do projeto de poder de Lemos: "É a província do Pará, juntamente com outro jornal de menor expressão, O Pará, que servirão de trincheira no processo de consolidação do poder quase absoluto de Antonio Lemos." (SARGES, 1998, p. 62). "A Província do Pará" e o jornal "O Pará", tinham orientações políticas claras e se tornaram instrumentos

auxiliares do Intendente Lemos em seu projeto de poder.

De modo curioso, a obra artística "A Província do Pará" acaba por criar uma insígnia de poder político através da valsa, tendo sido igualmente um instrumento que agregaria valor ao jornal de Lemos.

É óbvia a constatação de que a obra foi utilizada como elemento promocional do jornal, entretanto o enaltecimento de Lemos, estaria presente, de maneira indireta, através da dedicatória da obra (direcionada à Irecê Lemos). Acreditamos que Lemos não gostaria que a partitura fosse percebida publicamente como propaganda direta para sua administração, embora tivesse esse sentido. Sendo assim, a dedicatória à filha, de fato, poderia camuflar a impressão de tal "aparelhamento" do Jornal por sua administração. Tanto o título quanto a dedicatória delegariam uma certa idoneidade ao à obra, camuflando o enaltecimento à figura do intendente.

Conclusão

Os resultados da presente pesquisa indicam uma cooperação indireta de Clemente Ferreira Júnior, no projeto político-cultural de Lemos. São várias as questões que indicam tal consideração: A nomeação de Clemente para diretor de ensino do solfejo e Canto Coral nas escolas municipais de Belém; as iniciativas orfeônicas encomendadas por Lemos; a presença de elementos extra-musicais dentro das suas partituras que apontam para o enaltecimento da figura do Intendente Lemos.

Tanto a partitura "A Província do Pará" como a "Dezesete de Dezembro", foram obras artísticas que possuíam qualidades estéticas

que dialogavam com o gosto musical de boa parte dos habitantes de Belém, tendo em vista que foram compostas aos moldes do que se apreciava enquanto música ligeira, pianística, tanto na Europa, quanto no Brasil. Lemos, certamente, ciente do alcance potencial que uma obra de Clemente poderia ter, acabou por percebê-las como instrumentos de poder político, e provavelmente as encomendava ao compositor, mediante pagamento.

Concluimos que os dois sujeitos da pesquisa (Clemente Ferreira e Antônio Lemos) se beneficiaram, em níveis equivalentes, de uma relação cooperativa. Ambos agiram em consonância, no sentido de que, geriram a implementação/manutenção de um modelo de poder, intimamente conectado a uma estética cultural europeia, seja através das intervenções urbanísticas na Belém da época de Lemos, seja através das expressões artísticas sonoras/musicais, em que Clemente Ferreira Júnior se fazia um representante importante.

Referências

- FERREIRA JÚNIOR, Clemente. A Província do Pará. Valsa para Piano. Belém: Editor José Mendes Leite, 1904.
- _____. Dezesete de Dezembro (sic). Marcha para Piano. Belém: Editor José Mendes Leite, (s.d.).
- MERRIAM, Alan. The Anthropology of Music. p. 32-35. Illinois (EUA): Northwestern University Press, 1964.
- MOURA, Ignácio. A Exposição Artística e Industrial do Lyceu Benjamin Constant. Belém: Typographia do Diário Oficial, 1895.
- ROCQUE, Carlos. Antônio Lemos e sua Época - História política do Pará. 2a Edição revista e ampliada. Belém: Cejup, 1996.
- SALLES, Vicente. Canto Orfeônico no Pará. Música em Contexto, v. 1, n. 1, p. 57-71, 31 ago. 2018.
- SARGES, Maria de Nazaré dos Santos. Memórias do "Velho" intendente: Antônio Lemos - 1869-1973. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1998.

DIMENSÃO INTERDISCIPLINAR NA PEDAGOGIA DE PROJETOS NO ENSINO DA MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

INTERDISCIPLINARY DIMENSION IN PROJECT PEDAGOGY IN MUSIC TEACHING AT GENERAL EDUCATION

**Raquel dos
Anjos Veiga**

RESUMO: Este artigo trata de processos pedagógicos na atuação do professor de Arte no ensino da música na educação básica. Tem como objetivo refletir sobre a dimensão interdisciplinar na Pedagogia de Projetos, a partir das concepções pedagógica e metodológica da Interdisciplinaridade e da Pedagogia de Projetos, e destas na educação musical. Abrange os valores da subjetividade humana à formação de um sujeito aprendente contidos em minha atuação docente, no processo ensino aprendizagem da música na disciplina Arte. Apresenta alguns princípios de duas propostas de pedagogia musical da segunda metade do século XX, nas quais encontrei inspiração para um ensino musical de dimensão interdisciplinar na pedagogia de projetos. Apresenta alguns fundamentos teórico-metodológicos do livro para o professor de Arte por mim desenvolvidos através da metodologia da pedagogia de projetos com alunos de uma escola estadual da educação básica, em Belém – PA.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de Música, Educação Básica, Interdisciplinaridade, Pedagogia de Projetos.

ABSTRACT: This article deals with pedagogical processes in art teacher performance in music teaching in general education. It aims to meditate on the interdisciplinary dimension in the Project Pedagogy, starting from the pedagogical and methodological concepts of Interdisciplinarity in Project Pedagogy, and these in music education. It covers the values of human subjectivity to the formation of a fellow learner restrained in my teaching practice, in the learning process of music in Art discipline. It presents some principles of two proposals of musical pedagogy of the second half of the twentieth century, in which I found inspiration for a musical teaching of interdisciplinary dimension in project pedagogy. It presents some theoretic-methodological fundaments from the Art teacher's book developed by me through project pedagogy methodology with students from a state-owned general education school, in Belém-PA.

KEYWORDS: Music Teaching, General Education, Interdisciplinarity, Project Pedagogy.

Introdução

Como professora e artista, descrever minha motivação de ter a música como aliada no desvendar dos cuidados que a mim competem, impulsionou a observar a interdisciplinaridade como abordagem epistemológica e dialética na atuação docente em Arte. Para Santomé (1998, p.66), a interdisciplinaridade é um objetivo nunca completamente alcançado e por isso deve ser permanentemente buscado. Não é somente uma proposta teórica, mas, sobretudo uma prática. Permite olhares, percepções e conceitos importantes e necessários para a construção de um indivíduo em uma dimensão globalizada.

Experiei a interdisciplinaridade na Pedagogia de Projetos quando adentrei as duas redes públicas de ensino da cidade de Belém, como professora de Arte. Ali encontrei realidades institucionais e sociais diferentes dos vividos até aquele momento¹. Complexidades nas diversas formas, instigando a visitar constantemente minha atuação. Essas realidades, levaram-me a refletir sobre a qualidade da educação básica local, especificamente na linguagem Musical, na disciplina Arte. Vislumbrei então, situações que oportunizaram romper com algumas dessas fragilidades e foram apoiadas na interdisciplinaridade e na pedagogia de projetos que ajudaram a "escapar" da fragmentação pedagógico-musical.

1

Para tratar sobre as bases dessas experiências, proponho-me, por meio deste artigo, refletir sobre a dimensão interdisciplinar na Pedagogia de Projetos, a partir das concepções pedagógica e metodológica da Interdisciplinaridade e da Pedagogia de Projetos, e destas na educação musical. Portanto, proponho-me a discorrer sobre a interdisciplinaridade, a pedagogia de projetos e a interdisciplinaridade e a pedagogia de projetos na educação musical como fundamentos na atuação do professor de Arte no ensino da música.

Identifiquei em duas propostas pedagógicas, indicativos que apontam para Interdisciplinaridade e Pedagogia de Projetos, embora não estejam fundamentadas nelas. São elas dos compositores: Hans-Joachim Koellreutter e Murray Schafer. Um dos princípios de Koellreutter (1997) aponta um ensino da música amparado no espírito criativo, no ensino pré-figurativo, enquanto em Schafer (2011), a prática de ensino relaciona som e meio ambiente, Arte e Sagrado e na confluência das Artes. Destaco a necessidade de refletir sobre esses princípios que sinalizam uma educação musical não fragmentária e que envolve o indivíduo em sua globalidade.

Interdisciplinaridade

O que torna a concepção pedagógica interdisciplinar interessante em sala de aula, nos processos ensino aprendizagem e nas relações do cotidiano escolar? Fazenda (1993) afirma que o ensino

interdisciplinar nasce da proposição de novos objetivos, de novos métodos e de uma nova pedagogia, cuja tônica primeira é a supressão do monólogo e a instauração de uma prática dialógica. A autora convida a entender que a interdisciplinaridade é uma postura, é uma concepção de vida e do como pensar.

A viabilidade da interdisciplinaridade se dá mediante a transposição de obstáculos: obstáculos epistemológicos (que reforçam o capitalismo das diferentes ciências) e institucionais (que revelam a rigidez das estruturas institucionais); psicossociológicos (em que se percebe o desconhecimento do real significado interdisciplinar e falta de formação específica) e culturais (marcados pela acomodação à situação estabelecida e medo que impedem a montagem de equipe especializada em busca de linguagem comum); obstáculos na formação (em que a relação pedagógica está baseada na transmissão do saber); metodológicos (nos quais há inflexibilidade nas formas de desenvolvimento do conteúdo das disciplinas) e materiais (com limitação no planejamento de espaço-tempo e orçamento adequado).

A perspectiva de construir diálogos que “quebrem muros” relacionais e epistemológicos torna a sala de aula um espaço de pertencimento e fortalece vínculos extremamente necessários na relação professor x aluno e deste com o conhecimento. Fazenda (2003, p.38) esclarece que a ação do educador será decifrar com o educando as coisas do mundo das quais ambos são participantes.

Nessa dimensão conceitual e argumentativa, apresenta a relevância da palavra como condição para comunicação. E esta permeada de sentidos.

Santomé (1998), ressalta algo que pode ser facilmente observado nos trabalhos e discursos sobre interdisciplinaridade é a divergência de significados que à mesma é atribuída e conseqüentemente, pouca clareza do conceito, não sendo um termo que goze de total consenso (Idem, p.45), principalmente se observado o contexto de disputas fronteiriças das áreas de conhecimento.

O autor lembra que, para que haja a interdisciplinaridade, é preciso que haja disciplinas. As propostas interdisciplinares desenvolvem-se se apoiando nas disciplinas; a própria riqueza da interdisciplinaridade depende do grau de desenvolvimento atingido pelas disciplinas e estas, por sua vez, serão afetadas positivamente pelos seus contatos e colaborações interdisciplinares (SANTOMÉ, 1998, p.61). Ele analisa: "A riqueza de um trabalho interdisciplinar também estará condicionada pelos níveis de conhecimento e experiência das pessoas especialistas que integram a equipe".

Segundo Santomé (1998, p. 65), a interdisciplinaridade é

Fundamentalmente um processo e uma filosofia de trabalho que entra em ação na hora de enfrentar os problemas e questões que preocupam em cada sociedade. Embora não exista apenas um processo, nem muito menos uma linha rígida de ações a seguir, existem alguns passos que, com

flexibilidade, costumam estar presentes em qualquer intervenção interdisciplinar.

Na compreensão de uma prática interdisciplinar, Santomé (1998, p.65) enfatiza; a interdisciplinaridade também é associada ao desenvolvimento de certos traços da personalidade, tais como: flexibilidade, confiança, paciência, pensamento divergente, capacidade de adaptação, sensibilidade com relação aos demais, aceitação de riscos, aprender a agir na diversidade, aceitar novos papéis etc.

Os princípios de minha atuação docente, tais como tolerância, liberdade e autonomia, são diretrizes como exercício constante de aprendizado, e que impulsionaram à percepção de possibilidades artísticas pedagógicas próprias e pertinentes à realidade vivenciada com os alunos na Escola Estadual Pinto Marques. Percebi que diversas vivências musicais, estavam fundamentadas em uma atitude interdisciplinar e, por meio desta, em um diálogo de interfaces artísticas, sociais, religiosas, culturais e afetivas que emergiam em potência para a mudança ou não.

Segundo Santomé (1998), este pertencimento, ou melhor, esta tarefa educacional corrobora uma perspectiva curricular que seja amparada na relevância dos conteúdos em cuja organização sejam envolvidos aspectos culturais, históricos, políticos, sociais, cognitivos e religiosos desejosos que "as novas gerações sejam partícipes, de modo a socializá-los e capacitá-los para ser cidadãs e cidadãos solidários, responsáveis e democráticos" (Idem, p.95).

Para a concretização dessa concepção interdisciplinar, há necessidade de uma prática pedagógica e metodológica. Em minha experiência como professora de Arte, entendo que esta prática é a da Pedagogia de Projetos, a qual passo a apresentar.

PEDAGOGIA DE PROJETOS

Segundo Dewey (2010, p.16), a educação deve ser uma proposta experimental, tendo um problema a resolver e um mundo a descobrir. Sendo a educação um processo de vida, ela deve representar para o grupo de alunos e para os professores, a vida presente de modo real, ou seja, apontando para a qualidade das experiências a que venha passar. Nessa proposição, a concepção de educação por Dewey (2010) abrange dois aspectos fundamentais: "alunos ativos" e "educação significativa". O autor convida a compreender que o aluno em sala de aula necessita ser atuante e participativo, espontâneo e questionador.

Quanto ao aspecto de uma educação significativa, Dewey (2010) ressalta o processo de complementaridade, ou seja, ao compreendermos, a relevância de alunos ativos, faz-se premente a prática pedagógica com atributos que contemplem valor aos alunos e seus saberes. O autor enfatiza que a não percepção desta relevância nas práticas pedagógicas, torna tal convivência semelhante àquela da educação tradicional.

Diante essa perspectiva, Hernández (1998) convoca a refletir sobre a função social da escola, que devido a aspectos históricos, epistemológicos e sistêmicos configurou-se uma realidade

resistente à compreensão de que sua prática necessita caminhar “passo a passo” com a contemporaneidade em que está inserida. A Escola e as práticas educativas fazem parte de um sistema de concepções e valores culturais que faz com que determinadas propostas tenham êxito quando “se conectam” com algumas das necessidades sociais e educativas (HERNÁNDEZ, 1998 p.66).

Segundo Ventura (2002), ao pensarmos em uma atuação docente na perspectiva da Pedagogia de Projetos, faz-se necessário ter clareza da dimensão dialética e conjuntural dos fundamentos teóricos que amparam tal procedimento metodológico na educação básica. São eles: representação, identidade, negociação e rede que permitem a construção coletiva de um saber e de um conhecimento novo nos grupos de alunos e nos grupos de professores que mediam tais processos no cotidiano da sala de aula, através da alternativa da “desorganização” de conhecimentos já estabilizados e ou inexistentes para o incremento de outras aquisições.

Para Cunha (2005), há necessidade de o professor apresentar posturas reflexivas diante o conhecimento, partindo de concepções filosóficas da inexistência de coisas acabadas. O professor deve buscar uma atitude democrática e consensual que enfatize a importância da coletividade, dos princípios de liberdade e da possibilidade de contestação, apontando para um ideal democrático de gestão do conhecimento. O autor esclarece que a liberdade e a disciplina são processos fundamentais na construção

e consolidação do conhecimento. Elas fortalecem a perspectiva do interesse a partir dos significados imputados por cada educando, estabelecendo a autoridade e regras em processos dialógicos preparando para a vida em uma sociedade democrática.

Ventura (1998) apresenta o papel do currículo integrado no intuito de educar para aprender a dar sentido (compreender). Trata-se de salientar as contradições de um currículo baseado “mais nas disciplinas acadêmicas” e na transmissão de conteúdo do que na formação da subjetividade dos estudantes, em facilitar-lhes estratégias para procurar, dialogar e interpretar informações que lhes permita construir pontes entre diversos fenômenos e problemas, de maneira que desenvolvam uma atitude de pesquisa que os leve a aprender ao longo de suas vidas (HERNÁNDEZ, 1998, p.43).

Nessa perspectiva, Santomé (1998, p.27) considera que um currículo globalizado e interdisciplinar, converte-se assim em uma categoria “guarda-chuva” capaz de agrupar uma ampla variedade de práticas educacionais desenvolvidas nas salas de aula, e é um exemplo significativo do interesse em analisar uma forma mais apropriada para melhorar o processo ensino e aprendizagem. Desta forma, propõe-se a utilização da Pedagogia de Projetos e suas etapas, nos processos didáticos, para que a dimensão social seja percebida na concretude do aprendido. Assim, a Pedagogia de Projetos assume uma forma de repensar a função social da escola, da sala de aula e suas complexidades (BELÉM, 2011, p.46).

Interdisciplinaridade E Pedagogia De Projetos Na Educação Musical

Pensar a educação musical na educação básica a partir da interdisciplinaridade na pedagogia de projetos, faz-nos refletir sobre: Qual ensino da música pretendemos, como seres subjetivos e em constante aprendizado? Zampronha (2007, p.142) explica que "o exercício, o canto coletivo, a escuta, a atividade, a criatividade e a possibilidade interdisciplinar, facultados pela música, são indispensáveis à educação que pretende dar conta do cidadão e da consciência de cidadania", o que é possível ratificar na metodologia da pedagogia de projetos.

Diante essas evidências, observo que duas propostas inspiradoras, embora seus conceptores não tenham essa intenção, são de Hans Joachim Koellreutter e Raymond Murray Schafer. O modo como trabalham permite pensar em uma educação musical fundamentada na interdisciplinaridade e na pedagogia de projetos.

Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) nasceu em Freiburg, Alemanha e naturalizou-se brasileiro após anos de dedicação e compromisso com o movimento musical no Brasil. Atuou com uma intensa atividade como compositor, regente, pensador e professor. Foi responsável pelo movimento "Música Viva"².

Raymond Murray Schafer (1933-1996) é compositor. Nasceu em Sarnia, província de Ontário, no Canadá. Dedicou-se também à

pesquisa e produção de livros que têm contribuído com a área da educação musical.

Hans-Joachim Koellreutter: Espírito Criador e Ensino Pré-Figurativo

Koellreutter (1997) promoveu o caráter reflexivo para compreensão da necessidade do espírito criador no fazer artístico e na educação, com argumento de que, neste espírito, a inquietação reside na eficiência, como também nasce da consciência da impossibilidade de satisfazer o ideal. Por isso ponderou:

O alicerce do ensino artístico é o ambiente. Um ambiente que possa acender no aluno a chama da conquista de novos terrenos do saber e de novos valores da conduta humana. O princípio vital, a alma desse ambiente, é o espírito criador. O espírito que sempre se renova que sempre rejuvenesce e nunca se detém. Pois num mundo em que tudo flui, é o que não se renova um empecilho, um obstáculo. (KOELLREUTTER, 1997, p.53)

O autor ressalta que em uma época de profundas mudanças socioculturais, na perspectiva de uma escola moderna, o professor deve apresentar aos alunos novos problemas, pois as perguntas têm mais importância do que as respostas; as soluções não são mecanicamente fornecidas aos alunos, mas resultam de um trabalho comum de todos os participantes, desaparecendo o dualismo tradicional professor-aluno.

Diante das proposições artísticas e pedagógicas, como também da qualidade da procura, da investigação e da pesquisa imputadas ao exercício do espírito criador, Koellreutter (1997) manifesta em

análise a condição oposta na qual a escola se encontra, qual seja: “estagnação do movimento, a rotina, a sistematização rígida dos princípios e a proclamação do valor absoluto são a morte da escola” (Idem, p.53).

Ao ressaltar as proposições pedagógicas de Hans-Joachim Koellreutter, na perspectiva de formação e exercício da cidadania de um ser humano íntegro e integrado- consigo, com o outro e com o meio ambiente, Brito (2011, p.28) relaciona-as ao pensamento de pedagogos, cientistas e filósofos contemporâneos, destacando Paulo Freire, Edgar Morin, Howard Gardner. Brito (2007, p. 37) reforça a preocupação com a abrangência de conteúdos que visava sempre o desenvolvimento de um trabalho relacional e questionador que estimula a criação e pode ocupar-se de aspectos de importância, como a interdisciplinaridade, a diversidade multicultural e os valores humanos.

Esta preocupação é confirmada na relevância que Koellreutter (1997) dá ao conhecimento do todo para a compreensão das coisas da arte e nos desdobramentos deste todo que é manifesto através do espírito criador, em nossa vida espiritual, com o todo de nossa existência, do meio ambiente e o todo da sociedade em que atuamos. O autor pondera que para obtenção deste exercício, faz-se necessário o estímulo do ensino pré-figurativo nas artes, do qual incita o educando a olhar a obra para além da contemplação, mas com a possibilidade de inferir suas percepções e ideias.

Koellreutter (1997) convida-nos na condição de aprendizes, deixar-nos levar pela consciência das relações entre as coisas e, que nenhuma atividade intelectual pode ser isolada, como também pela força da problemática que nos envolve e que dá sentido à atuação do artista em seu tempo. Nessa dimensão relacional, o fenômeno da experiência artística se dará na compreensão do todo, na dialética das relações de tudo com tudo, e na profundidade dessas experiências tornando-as presentes ao homem. (Idem, p.56)

Em minha atuação docente, através de uma prática interdisciplinar articulada à pedagogia de projetos, demarquei pontos para construir o ambiente e o processo ensino aprendizagem no ensino da música, nas aulas de Arte da Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Pinto Marques, de modo que os alunos tivessem a compreensão da música no "todo" da Arte e, em outras áreas do conhecimento e destas no "todo" da vida, buscando superar a fragmentação.

Tal como Koellreutter defende em alguns de seus princípios para o ensino da música, no âmbito da composição, baseei minhas ações pedagógicas nos valores imateriais: respeito, ética, solidariedade, autonomia e liberdade. E, como professora, perceber e sentir a relevância da Arte na formação da subjetividade dos alunos.

Raymond Murray Schafer na prática de sala de aula

O aperfeiçoamento da escuta, o incentivo à criatividade e a experimentação e a confluência dos sentidos e das artes são

tópicos das abordagens conceituais de Murray Schafer para o ensino da música que precisam ser incentivados nas escolas. (FONTERRADA, 2012, p. 296). Este compositor desenvolve tais aspectos com seus alunos em sala de aula integrando: ecologia, meio ambiente, multiculturalismo e o sagrado. Schafer (2011), apresenta quatro perguntas básicas que impulsionam e instigam à contínua reflexão: "Por que ensinar música? O que deve ser ensinado? Como deve ser ensinado? Quem deve ensinar? Ele manifesta posicionamentos políticos e conceituais para o ensino da música, em busca de uma ampliação que reverbere conquistas. Schafer (2011) apresenta trabalhos desenvolvidos no formato de oficinas, prática pedagógica própria de compositores da estética emergente no século XX. Assim, temos: "O compositor em sala de aula", "Quando as palavras cantam", "Limpeza de ouvidos" e "Uma nova paisagem sonora". O autor desenvolve uma prática pedagógica na música, em que o conhecimento musical pode ser integrado a outras áreas; como Física, Filosofia, Matemática e outros campos de conhecimento, para através deste diálogo, suscitar a reflexão para outros aprendizados necessários à formação cidadã.

Em projetos como "Africanidade: Um trajeto de riquezas" e "Bossa Nova: Uma história pra contar", conforme figuras 1 e 2, desenvolvo atividades integradas às áreas de História, Língua Portuguesa, Estudos Amazônicos e outras áreas de conhecimento, a partir da interdisciplinaridade e da pedagogia de projetos, tendo como

objetivo o estímulo às subjetividades dos educandos, através da música.



Fotografia 1: Projeto Africanidade –Apresentação Sala de aula/2013.Fonte: Acervo da autora.



Fotografia 2: Projeto Bossa Nova – Culminância Memorial dos Povos /2010.Fonte: Acervo da autora

Diante essa proposição inspiradora, realizei atividades com os alunos de audição de músicas do projeto “Africanidade: um trajeto de riquezas”, e estimei à produção de textos que descrevessem

suas percepções estética, artística e conjuntural (social e política) a partir dos conhecimentos apreendidos no decorrer do projeto e que trouxeram significados às suas histórias e compreensão como um “todo” que somos constituídos, e com os conhecimentos trazidos por cada um.

Em sua proposição, o autor convida a refletir e levantar a discussão de que a postura do professor em sala de aula deve ser mais catalisadora do que acontece, do que condutora do que deve acontecer. Seu modus operandi deve apontar para uma educação dirigida à experiência e à descoberta. Schafer (idem, p. 289) enfatiza: “em um trabalho verdadeiramente criativo, de qualquer espécie, não há respostas conhecidas e nem informação que possa ser examinada como tal”.

Compartilhei dessa perspectiva, na implantação do projeto do “Grupo Musical Maneiras” (figuras 3 e 4). O trabalho inicial do ensino da flauta doce se deu por meio da exploração da sensibilidade musical (sonora e rítmica) e que estão presentes na educação musical. Essa proposta se consolidou a partir da impossibilidade de ensinar a teoria musical, no cotidiano das aulas de Arte, em primeiro momento. Por consequência dessa experimentação, tornaram-se musicistas aprendizes, na busca de uma execução possível.

Observava nos alunos, a liberdade de pensar e construir arranjos para o grupo executar, e que nas horas de ensaios traziam para eu ouvir e contribuir, reconhecendo em mim a mediadora de um

processo comum a nós. Neste sentido, Schafer (2011, p.289) vislumbra: “estou firmemente convencido de que, no futuro, podemos esperar pelo enfraquecimento do papel do professor como figura autoritária e ponto de convergência da aula”.



Fotografia 3: Grupo Maneiras – Apresentação Centro de Convenções- Hangar/2008. Fonte: Acervo da autora.



Fotografia 4: Grupo Maneiras – Feira do Livro
Centro de Convenções – Hangar /2012. Fonte: Acervo da autora.

Considerações Finais

Ao longo deste artigo, foram desenvolvidas reflexões acerca da dimensão interdisciplinar na pedagogia de projetos no ensino da música na educação básica, a partir das concepções pedagógicas da Interdisciplinaridade e da Pedagogia de Projetos. Refleti sobre essas concepções pedagógicas no processo ensino e aprendizagem em música como caminhos interdisciplinares articulados ao contexto metodológico da pedagogia de projetos.

Esses caminhos interdisciplinares, para o processo ensino e aprendizagem em música, exigem conexões com outras áreas do conhecimento pertencentes ao currículo escolar. Demandam, portanto, uma articulação metodológica que venha ao encontro da contemplação de objetivos pensados para o exercício da subjetividade, da autonomia e da identidade.

Também é necessário enfatizar que os caminhos interdisciplinares, para o processo ensino aprendizagem em música, através da metodologia da pedagogia de projetos, abrangem a necessidade dos conhecimentos prévios dos educandos, para com e a partir desses, propiciar uma proposta experimental e dialógica, que contemple alunos ativos com uma aprendizagem significativa, conectada às necessidades sociais em um sistema de concepções e valores culturais.

Entretanto, muito há de ser percorrido para a compreensão da interdisciplinaridade e suas dimensões na educação básica, para o ensino da música. As barreiras instauradas nas diversas instâncias, refletem a necessidade de mudanças para que a interdisciplinaridade, como fonte mediadora de concepções e estratégias metodológicas no cotidiano da sala de aula, seja ratificada em realidade.

Dessas reflexões acerca das possibilidades interdisciplinares no ensino da música, através da pedagogia de projetos, a partir de minha atuação docente, proponho uma compreensão deste processo ensino aprendizagem, inspirada em algumas das propostas de educadores musicais da segunda metade do século XX (Hans-Joachim Koellreutter e Raymond Murray Schafer) que estimulam pensar em uma educação musical fundamentada na interdisciplinaridade e na pedagogia de projetos. Ressalto que alguns dos fundamentos teóricos de Hans-Joachim Koellreutter e Murray Schafer, para o exercício da composição musical, são apresentados como inspiração para a interdisciplinaridade e a pedagogia de projetos no ensino da música na educação básica.

Daí, minha busca como professora e artista pelo fortalecimento da educação musical e seu ensino. Existem ainda outros desafios, que ultrapassam os aspectos conceituais e de metodologia do ensino. Isto significa que, a decisão de transpor e superar os desafios pedagógico-musicais, não está isolada. Antes, atrela-se às diversas barreiras institucionais, administrativas e sociais que se interpõem

à possibilidade de concretude das dimensões da prática artística e pedagógica no ensino da música. Há necessidade de respostas, para além da sala de aula.

Notas

Até então, eu vinha ministrando aulas de educação musical em escolas particulares de Belém que preconizavam na atuação docente abordagens teóricas tais como o construtivismo e o sóciointeracionismo.

O movimento Música Viva consistiu em um movimento pioneiro de renovação, tendo por meta instaurar uma nova ordem no meio musical, inicialmente no Rio de Janeiro e após em São Paulo. Suas principais características definem-se pelo ineditismo na área cultural, atualidade do pensamento musical, convergência com tendências estéticas, filosóficas e políticas da vanguarda internacional e assim gerador de dinamismo junto ao ambiente da época.

Referências

ALVES, Rubem. Concerto para corpo e alma- Campinas, SP: Papirus; Rubem Alves ME,1998.

ARAÚJO, Samuel. Etnomusicologia e Debate Público sobre a Música no Brasil Hoje: Polifonia ou Cacofonia? Música e Cultura, vol. 6, 2011. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Samuel-Araujo.pdf>>.

BELÉM, Secretaria Municipal de. Diretrizes Curriculares do Ensino Fundamental. Belém, 2011.

BRASIL, Presidência da República. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008.

Altera a Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Brasília, 2008. Disponível em:

BRITO, Teca Alencar de. Koellreuter educador: O humano como objetivo da educação musical/ Teca Alencar de Brito. -2ª ed.- São Paulo: Peirópolis, 2011.

_____. Hans Joachim Koellreuter: ideias de mundo, de música, de educação/ Teca Alencar de Brito. - São Paulo: Peirópolis; Edusp 2015.

CUNHA, Marcus Vinicius da. John Dewey – Coleção Grandes Educadores. CEDIC – Centro Difusor de Cultura Ltda. ATTA mídia e educação, 2005.

DEWEY, John. Arte como experiência. Organização Jo Ann Boydston; editora de texto: Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

- _____. Democracia e educação: capítulos essenciais/John Dewey; apresentação e comentários Marcus Vinicius da Cunha; [tradução Roberto Cavallari Filho].- São Paulo: Ática, 2007.
- _____. Experiência e educação/John Dewey; tradução de Renata Gaspar. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- DIAS, Alder de Sousa. OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de. Presença de Paulo Freire na escola cabana: reorientação curricular na educação de jovens e adultos. Revista e-Curriculum, São Paulo, n.11 v.03 set. /dez. 2013, Programa de Pós-graduação Educação: Currículo – PUC/SP.
- FAZENDA, Ivani. Interdisciplinaridade um projeto em parceria. São Paulo, Edições Loyola, 1993.
- _____. Interdisciplinaridade: qual o sentido? São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. Práticas Interdisciplinares na escola/ Ivani Catarina Fazenda, coordenadora- 10ª ed.- São Paulo: Cortez, 2005.
- FIGUEIREDO, Sergio. Currículo escolar e educação musical: uma análise das possibilidades e desafios para o ensino de música na escola brasileira na contemporaneidade. InterMeio : revista do Programa de Pós-Graduação em Educação. Campo Grande, MS vl.19 n. 37: A Universidade, 2013.
- FONTEIRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação/ Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. -2. ed.-São Paulo: Editora: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.
- GADOTTI, Moacir e ANTUNES, Ângela. Paulo Freire. Coleção Grandes Educadores. CEDIC – Centro Difusor de Cultura Ltda. ATTA mídia e educação, 2005.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho/ Fernando Hernández; tradução Jussara Haubert Rodrigues. - Porto Alegre: Artmed, 1998.
- HERNÁNDEZ, Fernando. A organização do currículo por projetos de trabalho/ Fernando Hernández e Montserrat Ventura; tradução Jussara Haubert Rodrigues. -5. Ed.-Porto Alegre: Artmed, 1998.
- JAPIASSU, Hilton. Interdisciplinaridade e patologia do saber. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.
- KATER, Carlos Elias. Cadernos de estudo: educação musical/ Organização de Carlos Kater. Belo Horizonte: Atravez/ EMUFG/FEA/FAPEMIG, 1997.208p.
- _____. Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade/ Carlos Elias Kater.- São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- MATEIRO, Teresa e ILARI, Beatriz (org.) Pedagogias em educação musical- Curitiba: InterSaberes, 2012.- (Série Educação Musical).
- Música na educação básica. Vol.4, n. 4. Londrina: Associação Brasileira de Educação Musical, 2012.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Escola, cultura, diversidade e educação musical: diálogos da contemporaneidade. InterMeio: revista do Programa de Pós-Graduação em Educação. Campo Grande, MS v.19 n. 37: A Universidade, 2013.

Revista da ABEM, v.20, n.28, 2012. Londrina: Associação Brasileira de Educação Musical, 2000.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. Globalização e Interdisciplinaridade: o currículo integrado. Tradução Cláudia Schilling. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda., 1998.

SCHAFER, R. Murray. Educação sonora: 100 exercícios de escuta e criação de sons/ R. Murray Schafer; tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada.- São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

_____. O ouvido pensante/ R. Murray Schafer; tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lucia Pascoal; revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves.- 2. Ed.- São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

VENTURA, Paulo Cezar Santos. Por uma pedagogia de projetos: uma síntese introdutória. Educ. Tecnol., Belo Horizonte, v.7, n.1, p.36-41, jan. /jun.2002.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. Da Música, seus usos e recursos. São Paulo: UNESP, 2007.

**ARTE/EDUCAÇÃO E MEIO AMBIENTE NA AMAZÔNIA: POSSIBILIDADES
DA PRÁTICA EDUCATIVA EM ARTES VISUAIS NA ESCOLA**

**ART/EDUCATION AND THE ENVIRONMENT IN AMAZON: POSSIBILITIES
OF EDUCATIONAL PRACTICE IN VISUAL ARTS AT SCHOOL**

Nélia Lúcia Fonseca
Programa de Pos-Graduação em Arte-ICA/UFGA

RESUMO: Esta investigação discute a inter-relação entre as artes visuais, arte/educação e meio ambiente, abordando o caminho que pode ser trilhado na escola através da apreciação e produção de vídeos e o papel da arte no debate sobre meio ambiente; bem como aponta sua tessitura metodológica. O aporte teórico para fazer essa inter-relação baseia-se na obra de Ana Mae Barbosa, Rigota e Deleuze e Guattari, trilhando o caminho da experiência vivenciada do ensino de Arte no espaço escolar.

PALAVRAS-CHAVE: Arte/educação, vídeo, meio ambiente, Artes Visuais, cartografia

ABSTRACT: This research discusses the inter-relationship between visual arts, art/education and the environment, approaching the path of what can be traveled in school through the appreciation and production of videos, as well as the role of art in the debate on the environment, as well as points out its methodological tessitura and its theoretical contribution to make this inter-relationship drinks in the fountain of Ana Mae Barbosa, Rigota and Deleuze and Guattari, this work is tracing the path of the lived experience of teaching Art in school space

KEYWORDS: Art / education, video, environment, Visual Arts, cartography

Introdução

Um dos mais preocupantes questionamentos da atualidade está relacionado ao meio ambiente e às ações humanas no planeta. Essa

questão é tão imprescindível que a Organização das Nações Unidas criou a Agenda 2030 numa reunião global no ano de 2015, que propõe dezessete objetivos de desenvolvimento sustentável (ODS), conforme consta no site da ONU, em seu preâmbulo:

Esta Agenda é um plano de ação para as pessoas, para o planeta e para a prosperidade. Ela também busca fortalecer a paz universal com mais liberdade. Reconhecemos que a erradicação da pobreza em todas as suas formas e dimensões, incluindo a pobreza extrema, é o maior desafio global e um requisito indispensável para o desenvolvimento sustentável.ⁱ

Esse início já mostra a necessidade da erradicação da pobreza, do uso dos recursos naturais de forma equilibrada e parcimoniosa, bem como compreende nesses objetivos um grande desafio, uma vez que ainda existem muitos problemas no mundo relacionados à pobreza extrema, aos conflitos por territórios, principalmente nos países árabes, e, mais recentemente, aos conflitos por poder na América do Sul, como o que ocorreu na Bolívia, em que presidente Evo Morales ganhou as eleições presidenciais, mas foi obrigado a renunciarⁱⁱ.

Com tantos conflitos acontecendo pelo mundo, inclusive de ordem ecológica, a exemplo do aumento nos índices de queimada na Amazôniaⁱⁱⁱ, como alcançar os ODS até o ano de 2030?

Essa é uma questão que se coloca hoje, tendo em vista a variedade de acontecimentos locais e mundiais que interferem no alcance desses objetivos.

Diante de tais questões expostas, continuamos a compreender na educação formal ou não formal o processo que possa permitir o alcance

dos objetivos de desenvolvimento sustentável se não totalmente, mas pelo menos parcialmente, pois através da Educação sempre é possível mudar uma pequena realidade local.

A Educação Ambiental tornou-se uma preocupação mundial desde o final da década de sessenta. Segundo Reigota (2017), foi em 1968 que ocorreu a primeira reunião de países industrializados para se discutir o consumo e as reservas de recursos naturais não renováveis e o aumento da população mundial até o século XXI, e complementa:

As conclusões do Clube de Roma deixaram clara a necessidade urgente para buscar meios para conservação dos recursos naturais e controlar o crescimento da população, além de se investir numa mudança radical na mentalidade de consumo e procriação. (REIGOTA, 2017, p. 149).

A história da Educação Ambiental contada por Reigota (2000) nos diz que depois que o clube de Roma coloca tais questões em nível planetário, em 1972, a ONU realiza a primeira Conferência do Meio Ambiente humano e foi a partir dessa conferência que se estabeleceu a importância de se formar cidadãos e cidadãs para resolver problemas de ordem ambiental.

Depois dessa conferência, viria a famosa conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento que ocorreu em 1992 na cidade do Rio de Janeiro, conhecida como Rio 92. Essa conferência gerou vários documentos e ações e a Educação Ambiental deixou de se restringir a um grupo de ativistas preocupados com o futuro do planeta e passou a ser uma agenda para todas as Nações amigas seguirem. Assim

vai surgir também a Agenda XXI e, a partir dessa conferência, todas as pessoas que se interessavam pelo tema puderam participar.

Mas onde entra Arte/Educação para debater o Meio Ambiente? Entra a partir do momento em que artistas/pesquisadores e arte-educadores começam a abordar esse tema em suas obras, ou seja, quando esses artistas trazem para o debate artístico/estético/cultural a reflexão sobre o consumismo exagerado, sobre florestas queimadas, sobre reutilização de materiais. Sendo uma temática transdisciplinar, ela chega à escola por meio de vários componentes curriculares e o Ensino de Arte é um desses componentes.

No entanto, Ana Mae Barbosa nos faz o seguinte alerta:

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 conhecimento 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, 2000, p.116).

Diante de tantas questões que surgem, por meio de uma pesquisa que inter-relacione as questões ambientais e o ensino/aprendizagem de Arte e como acontece esse debate mediado pelo professor(a) de Arte nas escolas, proponho um estudo, dentro de um recorte de apreciação/reflexão e produção de vídeos em uma escola de Educação Básica da periferia de Belém.

O Tecendo uma cartografia do Ensino de Arte na Escola

Para realizar essa pesquisa, pretendo dialogar com um grupo (turma) de jovens estudantes do Ensino Médio da Fundação Centro de Referência em Educação Ambiental Escola Bosque Prof. Eidorfe Moreira^{iv}. Esse grupo (turma) será o dispositivo de pesquisa de campo, pois visio desenvolver um estudo sobre a produção de vídeo e levantar discussões e reflexões sobre a relação artes visuais - meio ambiente.

Nesse exercício de interação, os jovens poderão assistir e produzir vídeos tendo como base as temáticas dos 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas.

A princípio, faremos uma abordagem sobre o cinema, o vídeo e sua história ao longo do século XX, bem como faremos apreciações e posteriormente uma discussão/reflexão sobre a relação entre artes visuais e meio ambiente. Esse grupo de jovens poderá ter em comum o interesse por vídeos e as questões ambientais. Por serem jovens, se observará a disposição em estar junto para ver e, conseqüentemente, discutir e refletir sobre os vídeos e a temática proposta. Sabemos que hoje há alguns coletivos^v com propostas de ir além da apreciação dos vídeos, mas também de fazê-los de forma experimental. É o vem acontecendo principalmente nas áreas de periferia das grandes cidades. Sendo assim, pretendo desenvolver junto aos jovens uma abordagem teórico-prática sobre vídeos, em que terão a oportunidade de desenvolver ideias, produzir e dirigir vídeos com os dispositivos que tivermos à nossa disposição, como: celulares, máquinas fotográficas ou filmadoras.

Os jovens participarão de oficinas de produção de vídeos para operacionalizar os dispositivos técnicos citados e também os computadores e seus softwares de edição que montam e recortam nas partes que desejamos. Além disso de participarem de fruição e debates de vídeos com temáticas ambientais.

A discussão que pretendo seguir neste trabalho vem de reflexões pessoais/profissionais acerca do acesso à arte pela população das classes D e E, economicamente desfavorecidas, das quais fazem parte os estudantes moradores de periferias urbanas da região metropolitana de Belém.

Durante 28 anos de prática docente em escolas públicas, percebi que os estudantes dessas instituições de ensino não costumam ir com frequência a teatro, cinema, museu, feira de livro, ou seja, não frequentam espaços de lazer, arte e cultura.

Mesmo morando em região metropolitana, muitos nunca tinham, sequer, entrado numa sala de cinema, que, dentre as linguagens artísticas, é a mais dirigida às massas.

Compreendo a escola como promotora de ações culturais e educativas através da Arte, e, como tal, levanta questionamentos sobre várias temáticas, dentre elas o meio ambiente, o que nos leva a perceber que o próprio espaço físico escolar e sua capacidade de reunir esses jovens para estudar é um local privilegiado para práticas artísticas, culturais e ambientais.

Com a chegada de novos aparatos de tecnologia nas escolas, como aparelhos de televisão, vídeos, computadores e projetores de imagem, vislumbrei junto com outros colegas e a Coordenação Escolar a

realização, em 2003, da I Mostra de Cinema da Escola Estadual Consuelo Coelho e Souza; em 2005, a II Mostra; e, em 2007, a III Mostra.

Com a realização das mostras de filmes vieram mais inquietações sobre as ações educativas desenvolvidas nas escolas em que o campo das Artes Visuais poderia ser melhor explorado.

E, assim, vislumbrei a possibilidade da elaboração de um projeto ainda mais participativo, envolvendo a produção de vídeos de bolso feitos pelos alunos, a partir dos quais se observava como os estudantes gostavam de se ver projetados em imagens: imagens fixas e em movimento de si mesmos e de seus colegas para postarem em redes sociais como o antigo "Orkut" e, posteriormente, o "Facebook" e o "Instagram".

Ao mesmo tempo que observamos a chegada da tecnologia nas escolas, não podemos deixar de notar que, nem sempre, os estudantes de escolas públicas possuem celular e/ou acesso à internet. Muitos desses estudantes só conseguem esse acesso através dos laboratórios de informática da escola, quando estes existem e funcionam dentro da escola.

Diante de todo esse panorama, inserimos nas aulas de Artes Visuais conteúdos sobre fotografia, cinema e cinema de animação.

Em 2015, ministrando aulas de Artes Visuais, comecei a produzir vídeos com alunos do Ensino Médio, mais especificamente "videoarte". Essa experiência me fez enveredar novamente pelo caminho do "fazer vídeos" e do desejo de dar continuidade à produção de vídeo com outro grupo dispositivo de forma mais detalhada de estudo, levando à criação de uma tese que envolvesse história, filosofia, política e ecologia, além da

produção de vídeo com temáticas que abordassem a Agenda 2030 da ONU e os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS).

A partir daí, questionar de que forma um grupo de jovens estudantes do Ensino Médio da Fundação Centro de Referência em Educação Ambiental Escola Bosque Professor Eidorfe Moreira, localizada na Ilha de Caratateua-Pa, se apropria das imagens produzidas pelos diferentes dispositivos tecnológicos para exprimir as marcas territoriais do meio ambiente em que vivem; e chegar à conclusão de que as respostas que procurava no campo da criação de vídeo estão no verificar a interação entre os jovens e suas reflexões sobre o "fazer vídeo" e a experimentação disso dentro de um contexto educativo, ecológico, histórico, político e filosófico, procurando inter-relacionar o espaço teórico da Arte/Educação, das artes visuais/cinema e da produção de imagens audiovisuais.

Segundo Guattari (1990), vivemos hoje uma mistura de apego às tradições culturais e uma aspiração à modernidade tecnológica e científica, e é essa mistura que caracteriza o coquetel subjetivo contemporâneo.

Entendo com isso que, ao mesmo tempo em que queremos manter nossas tradições culturais, desejamos uma evolução científica e tecnológica, o que produz uma nova subjetividade.

Como não perceber as novas formas de pensar, agir e sentir que as gerações mais jovens assumem a partir da convivência com as tecnologias de informação e comunicação? Como caminha o Brasil, e mais especificamente a Amazônia, nas questões ambientais?

Hoje o mundo está conectado; organizam-se eventos através das redes sociais. Parafraseando Macluhan, a internet faz realmente do mundo uma “aldeia global”, mas agora sem uma mediação que pode ser mascarada, editada, cortada ou montada, pois a mediação é feita pelo computador.

Segundo Manuel Castells, a internet surgiu de um processo colaborativo.

A história da criação e do desenvolvimento da internet é a história de uma aventura humana extraordinária. Ele põe em relevo a capacidade que têm as pessoas de transcender metas institucionais, superar barreiras burocráticas e subverter valores estabelecidos no processo de inaugurar um mundo novo. Reforça também a ideia de que a cooperação e a liberdade de informação podem ser mais propícias à inovação do que a competição e os direitos de propriedade. (CASTELLS, 2003, p.13).

Diante de toda essa transformação tecnológica vieram questionamentos: como os jovens de hoje percebem as imagens veiculadas pelo cinema, pela TV e pela internet? Há um debate, uma reflexão crítica sobre essas imagens-movimentos?

Todos esses dispositivos tecnológicos parecem estar cada vez mais ao alcance da multidão. E, segundo Negri e Hard, multidão é um conceito de classe que é ao mesmo tempo uma unidade e uma multiplicidade. Dentro de uma sociedade capitalista, essa unidade se manifesta numa simplificação das categorias de classe, ou seja, todas as formas de trabalho tendem a fundir-se num sujeito único, o proletariado, que é quem enfrenta o capital. Já dentro do polo da pluralidade, “a sociedade contemporânea compreende uma quantidade potencialmente infinita de classe com base não só em diferenças econômicas, mas também em raça, etnia, geografia, gênero, sexualidade” (2010, p. 12).

Ao refletirmos o conceito supracitado, verificamos que a multidão é guiada por interesses comuns e formada por uma singularidade que age em comum. Como comenta Negri e Hard:

Sob um segundo aspecto, o conceito de multidão pretende repropor o projeto político da luta de classes lançado por Marx. Dessa perspectiva, a multidão baseia-se não tanto na existência empírica atual das classes, mas em suas condições de possibilidade. Em outras palavras, não seria o caso de perguntar "O que é a multidão?", mas "Que pode vir a ser a multidão?". Um tal projeto político deve fundamentar-se claramente numa análise empírica que demonstre as condições comuns daqueles que podem tornar-se a multidão. Condições comuns, naturalmente, não significam uniformidade ou unidade, mas de fato exigem que a multidão não seja dividida por diferenças de natureza ou espécie. (NEGRI; HARD, 2010; p.146).

Os dispositivos tecnológicos fazem parte de uma indústria cultural de produção em série que visa à comercialização para as massas, premissa primeira do capitalismo, tendo como objetivo gerar lucros, acumular por acumular, ou seja, quanto mais lucro melhor. Assim, o que antes era para poucos (para uma pequena parcela da sociedade), agora é para as massas. É o que acontece com o barateamento de certos dispositivos técnicos como máquinas fotográficas digitais e aparelhos de telefonia móvel, que possibilitam o acesso de certas tecnologias pelas classes economicamente mais pobres dentro da sociedade contemporânea.

Podemos constatar esse fato ao observarmos uma certa quantidade de jovens que estudam em escolas públicas usando telefones celulares que fotografam, filmam, criam efeitos etc. Esse fato também vem mostrando a produção de subjetivações que surgem com a inserção dessas tecnologias na sociedade contemporânea. Há muitas produções de vídeos que são postados por jovens no "Youtube" e "Facebook".

Posso pensar em várias hipóteses para a construção/constituição/desenvolvimento desses processos de subjetivação, que muitas vezes não criam apenas o consenso desejado pela sociedade de controle. Por isso desejo investigar de que forma os jovens que têm acesso às tecnologias de produção de imagens e sons produzem novas subjetividades, indo ao encontro de um pensar sobre o planeta e suas questões ecológicas/ambientais no seu local de moradia, buscando o agir e o interagir de novas éticas e novas estéticas neste mundo que está se reinventando a cada instante.

Trilhando uma metodologia

Dentro dessa perspectiva teórica, farei uso do “Método Cartográfico”, que foi formulado por Felix Guattari e Gilles Deleuze (1992). Aqui no Brasil esse método é desenvolvido e estudado por vários pesquisadores, como Virginia Kastrup (2010), Eduardo Passos (2010) e Liliana da Escóssia (2010), que organizaram um livro com textos de vários autores, cujo título é “Pistas do Método da Cartografia” e do qual me aproprio para seguir as pistas e, desta forma, poder desenvolver esse método com autonomia e segurança na pesquisa de doutorado que será realizada.

Segundo Kastrup, Passos e Escóssia, “não é um método para ser aplicado, mas para ser experimentado” (2010, p. 10), ou seja, a cartografia seria um mapeamento de acontecimentos que se desenvolve num plano experimental.

De acordo com Eduardo Passos e Regina Boaventura de Barros (2010, p. 17), “a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da

pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados.”

Sendo assim, no ato de pesquisar, enquanto sujeito pesquisador, é importante verificar os efeitos da pesquisa sobre o objeto. No nosso caso, a turma de jovens que têm em comum o interesse por vídeo e por meio ambiente e sobre a produção de conhecimento que será gerada desse encontro, ou seja, desse plano de experiência.

Considerando que objeto, sujeito e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar, não se pode orientar a pesquisa pelo que se suporia saber de antemão acerca da realidade: o know what da pesquisa. Mergulhados na experiência do pesquisar, não havendo nenhuma garantia ou ponto de referência exterior a esse plano, apoiamos a investigação no seu modo de fazer: o know how da pesquisa. (PASSOS E BARROS, 2010, p.18).

Para explicitar melhor o método cartográfico, é necessário dizer que se trata de uma pesquisa-intervenção que mergulha na experiência do pesquisar. Nesse sentido, sujeito e objeto da pesquisa estão juntos no mesmo plano de experiência, que, ao fazê-la, irão produzir conhecimento, como uma espécie de saber-fazer e fazer-saber.

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico. (PASSOS E BARROS, 2010, p.18).

Para a pesquisa sobre a produção de subjetividade de jovens em sua interação com dispositivos técnicos será necessário: organizar o grupo dispositivo de mais ou menos 25 jovens, entre 15 e 18 anos de idade,

moradores da Ilha de Caratateua e estudantes da Fundação Escola Bosque; fazer experimentações de audiovisual e produzir vídeos com essa turma; realizar entrevistas com os participantes e observar a ação do grupo em sua autonomia na interação com os dispositivos técnicos de captura e edição de imagens; discutir ideias fazendo reflexões; e analisar as produções.

De acordo com Kastrup, a cartografia visa acompanhar o processo e não representar o objeto.

Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisa de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método ad hoc. (KASTRUP, 2010, p.32).

Devido à pesquisa ainda se encontrar em fase de elaboração, ainda não há resultados; sendo assim, acompanharemos e participaremos de toda essa experiência sem prescindir da atenção do cartógrafo, pois, segundo Kastrup (2010), essa referida atenção deve entrar em harmonia com o problema que move a pesquisa e acolher o que é inesperado. Nos fala também do funcionamento atencional que é específico do trabalho cartográfico, que é o rastreo, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

Resumindo esses quatro funcionamentos: o rastreo é uma espécie de varredura; o toque é como uma rápida sensação, um vislumbre; o pouso é onde o campo se fecha numa espécie de zoom e aí o campo de observação se reconfigura. Por fim, o reconhecimento atento é

compreender o que está acontecendo, é acompanhar o processo. E é isso que pretendo realizar no desenvolvimento da pesquisa de campo.

Esta pesquisa, como já foi citado anteriormente, está em fase de elaboração, e, com isso, esboçamos aqui algumas ideias de como será feita e os referenciais literários/digitais que irão respaldá-la. Seu objetivo geral é a análise, a apreciação e a produção de vídeo por uma turma do Ensino Médio numa escola de periferia da cidade de Belém-Pa, através de um processo de compreensão histórica, filosófica, educativa, política e ambiental; e seus objetivos específicos: a análise de como se dá a utilização dos dispositivos técnicos (filmadoras e editores de audiovisual) pelos jovens estudantes da FUNBOSQUE; e, por fim, a análise de como se processam as marcas territoriais do grupo dispositivo formado pelos jovens nas suas criações audiovisuais, tendo como referência a Agenda 2030 e os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e sua relação com o ensino/aprendizagem em Artes Visuais.

ⁱ <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/>

ⁱⁱ <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50373193>

ⁱⁱⁱ <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/09/03/inpe-fogo-queimou-area-de-34-mi-campos-de-futebol-na-amazonia-em-agosto.htm>

^{iv} Localizada na Ilha de Caratateua, periferia da cidade de Belém, Estado do Pará, a referida escola funciona dentro de um bosque e ocupa uma quadra inteira do bairro de São João do Outeiro. Outra peculiaridade da escola é que em seu projeto original, a Escola Bosque foi criada com o intuito de ser uma escola referência em Educação Ambiental, onde o estudante, ao concluir o ensino médio, obterá um diploma de Técnico em Gestão Ambiental.

^v Por exemplo: o Cineclubes Mate com Angu da cidade de Duque de Caxias no Rio de Janeiro

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte, C/Arte, 2000.

DELEUZE, Gilles, *Cinema: A Imagem-Movimento*, São Paulo: Editora Brasiliense; 1983.

_____. *Cinema: A imagem- Tempo*, São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *O que é Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DUBOIS, Philippe, *Cinema, Vídeo, Godard*, São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GUATTARI, Félix, *Caosmose*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

NEGRI, Antonio; HARD, Michael. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MACHADO, Arlindo, *Pré-cinema e Pós-cinema*, Campinas: Papirus, 1997.

MADEIRO, Carlos, Inpe: Fogo queimou área de 4,2 mi campos de futebol na Amazônia em agosto, UOL, Maceió, 03/09/2019, Disponível em - <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/09/03/inpe-fogo-queimou-area-de-34-mi-campos-de-futebol-na-amazonia-em-agosto.htm>. Acesso: 14/11/2019

MARCATTO, Celso. *Educação ambiental: conceitos e princípios / Celso Marcatto -Belo Horizonte: FEAM, 2002.*

MELLO, Christine, *Extremidades do Vídeo*, São Paulo: Editora Senac, 2008.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia, ESCÓSSIA, Liliana da, *Pistas do Método Cartográfico*, Porto Alegre: Sulinas, 2010.

REIGOTA, MARCOS. *O que é Educação Ambiental?* São Paulo. Editora Brasiliense. Ebook 2017

Transformando o nosso mundo: A agenda 2030 para o desenvolvimento sustentável, ONUBrasil Traduzido pelo Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil (UNIC Rio), última edição em 13 de outubro de 2015, disponível em <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/> Acesso: 15/03/2019.

ZAMORANO, Abraham, MIRANDA, Boris. *Por que Evo Morales renunciou à Presidência da Bolívia? 5 pontos-chave que explicam a decisão*, BBC News Mundo, 11 de novembro de 2019. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50373193>. Acesso: 14/11/2019

ENSINO DE DESENHO NAS ARTES VISUAIS: TEORIA E PRÁTICA NO PROCESSO ARTÍSTICO NO CAMPO BIDIMENSIONAL

TEACHING DRAWING IN VISUAL ARTS: THEORY AND PRACTICE IN THE ARTISTIC PROCESS IN THE BIDIMENSIONAL FIELD

Diogo Chagas Lima

RESUMO: Relato de experiências no ensino de fundamentos de desenho em Artes Visuais. As bases teóricas deste relato consistem em concepções estéticas e históricas com base em Pareyson (1997) e Argan (1992), os quais nos instigaram a perceber características conceituais, técnicas e expressivas no ensino de desenho. O percurso docente é fundamentado nos componentes do processo artístico com base nos autores Ferraz e Fusari (2010), Dondis (1997), Derdyk (2010) e Gomes e Steiner (1997). Com isso, reflete-se sobre formas de aliar a prática em sala de aula a pensamento crítico sobre ensino de desenho no campo bidimensional.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais. Ensino de Desenho. Bidimensional.

ABSTRACT: Report of experiences in teaching drawing fundamentals in Visual Arts. The theoretical bases of this report consist of aesthetic and historical conceptions based on the authors Pareyson (1997) and Argan (1992), which instigated us to perceive conceptual, technical and expressive characteristics in the teaching of drawing. The teaching path is based on the components of the artistic process based on the authors Ferraz and Fusari (2010), Dondis (1997), Derdyk (2010) and Gomes and Steiner (1997). Thus, it reflects on ways to combine classroom practice with critical thinking about teaching drawing in the two-dimensional field.

KEYWORDS: Visual arts. Drawing Teaching. Bidimensional.

Relato de experiências no ensino de desenho nas Artes Visuais
Este trabalho consiste em relato de experiências na docência
em Artes Visuais no ensino público de nível superior a partir de

atividades didáticas desenvolvidas no ensino de fundamentos de desenho, dentro do período de um semestre. Articulamos criticamente nossa experiência didática com concepções teóricas, fundamentos estéticos, históricos e metodológicos embasados nos professores, pesquisadores e artistas Luigi Pareyson (1997), Giulio C. Argan (1992), Maria H. Ferraz e Maria R. e Fusari (2010), Donis A. Dondis (1997), Luiz V. Gomes e Ana A. Steiner (1997) e Edith Derdyk (2010). Também tomamos como suporte conceitual a coleção de aula de desenho da Parramón Ediciones (2007) sobre fundamentos do desenho artístico. Com isso, refletimos sobre concepções estéticas e históricas das artes, o aprendizado da linguagem gráfica no campo bidimensional por meio de exercícios práticos envolvendo desde a coordenação motora até composição visual gráfica. Fazem parte deste relato possíveis desdobramentos didáticos das atividades práticas dentro dos componentes do processo artístico.

A discussão aponta especificidades do campo de conhecimento das Artes. Entre elas a questão do fazer artístico, muito presente na disciplina chamada Fundamentos do Desenho, a qual é formada por maior carga horária prática. Este aspecto prático, o qual exige estudar materiais, processos e técnicas pode ser pensado como um fazer intensivo, pois busca a invenção à medida que é realizado, e a expressão, por meio de uma linguagem visual, de conhecimentos construídos em diálogo com referenciais teóricos e artísticos.

Percursos no ensino de desenho

Ao iniciar o trabalho em sala de aula, sentimos necessidade de metodologias incentivadoras de experimentação prática entrelaçada à crítica. Os primeiros contatos com discentes ocorreram por meio de diálogo entre docentes / discentes, com apresentações mútuas. Foram feitas questões sobre como se deu o percurso de cada discente até a entrada no curso, para com isso promover uma percepção coletiva do conhecimento prévio dos conteúdos, das disciplinas e das expectativas iniciais. Buscamos aplicar essas reflexões na formulação de um planejamento didático para o semestre.

Em um dos primeiros exercícios práticos, é incentivado aos discentes um olhar crítico em que associamos a prática de desenho ao registro da memória visual e afetiva. Em uma folha de papel branca recortada em formato quadrado, é solicitado desenhar diversos temas a partir da imaginação. Ao fim da prática, ocorre discussão para ressaltar o formato do papel quadrado como um espaço de projeção de imagens, o qual não possui um eixo predominante, pois este eixo deve ser definido pela imagem ali desenhada. Esse exercício propõe pensar as imagens presentes na memória afetiva. Depois, é solicitado desenhar a partir do que foi visto em diversas situações, é proposto pensar a memória visual. A finalidade é perceber as características gráficas dos desenhos a partir do que é expresso pela memória visual em contraste com a afetiva.

Mais adiante, o enfoque didático procurou capacitar o aluno

para refletir sobre as artes e a linguagem gráfica. Assim, buscou-se iniciar do entendimento do gesto corporal enquanto formador da construção plástica gráfica, a partir de técnicas como esboços e sombreamentos com lápis grafite até a perspectiva geométrica para, enfim, trabalhar composição visual por meio de diversos objetos. Como suporte teórico, o filósofo e professor Luigi Pareyson afirma:

As definições mais conhecidas da arte, recorrentes na história do pensamento, podem ser reduzidas a três: ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir. Estas diversas concepções ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras. Mas permanecem, em definitivo, as três principais definições da arte (PAREYSON, 1997, p.21).

Podemos pensar o ensino de desenho numa perspectiva estética e, com isso, fundamentar os procedimentos práticos e educacionais no campo das artes. No período da Antiguidade prevaleceu a primeira definição de arte entendida como um fazer em que era acentuado o aspecto manual (PAREYSON, 1997). No Império Bizantino, fundado em 330 d.C., o pensamento de pintores, escultores e arquitetos era essencialmente religioso, eles não podiam apresentar interpretações pessoais em suas produções. O período é considerado influente nas chamadas "artes maiores do desenho" (pintura, escultura e arquitetura), e também nas "artes menores do desenho", por exemplo, a fundição, a joalheria, a marfinaria e a tecelagem. Em 476 d.C., no período da Idade Média, historiadores atribuem ao pintor e arquiteto florentino Giotto di Bondoni (c.1267-1337) a

introdução de nova técnica de desenho e pintura que consistia em representar formas que geravam a sensação de tridimensionalidade em uma superfície plana. Desse modo, Giotto funda nova tradição de pintura ocidental mais liberta das restrições das épocas anteriores. (GOMES, 1996).

A segunda concepção, baseada na expressão, é relacionada ao romantismo e consiste na valorização da íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita, passa a se contrapor à beleza da arte baseada na adequação a um modelo ou a um cânone externo de beleza (PAREYSON, 1997).

Historicamente, o romântico se baseia numa relação dialética e até de conflito com o clássico; o romântico se refere a uma grande fase da história da arte correspondente à arte cristã da Idade Média, já o clássico, à arte do mundo antigo, greco-romano; com o tempo, a disciplina da estética ou filosofia da arte propõe uma intencionalidade romântica a partir da ideia de poiesis, termo na filosofia da arte que se refere ao fazer artístico, vai ressaltar a atividade artística como uma experiência primária e sem outros fins além de seu próprio fazer-se; por outro lado a concepção clássica vai ser relacionada à ideia de mimeses, isto é, a atividade artística considerada meio de conhecimento do real (ARGAN, 1992).

A terceira concepção da arte se trata de seu aspecto cognoscitivo, visivo, contemplativo, teórico; refere-se ao seu papel como ciência, filosofia, religião, moralidade, sem deixar de ser arte. Abre frestas sobre a constituição da realidade,

enquanto exhibe princípios, leis, estruturas sobre as quais a filosofia erige as suas construções conceituais. Características como essas pode-se dizer igualmente de outras atividades humanas e colocam em segundo plano o aspecto executivo e realizador, pois se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte (PAREYSON, 1997). A arte como conhecer pode ser exemplificada com as diversas definições relacionadas ao desenho como:

[...] garatujas, garabulhas, gatafunhas para nos referirmos ao desenho expressional de crianças; rabiscos, riscos, bosquejos e debuxos, para o aspecto psico-motor do desenhar; desenho, para caracterizar aspectos de ordem cognitiva e efetiva do desenhar; debuxante, desenhista, desenhador(a), desenhante, para designar os diversos níveis e tipos de profissionais relacionados com o desenho industrial (GOMES, 1996, p.114).

Com base nessas informações, pode-se notar que o aspecto produtivo ou realizativo ou executivo da arte, definido pela primeira concepção, onde a arte é vista principalmente pelo aspecto manual, ou seja, como um fazer, caracteriza-se como uma produção ou realização no sentido intensivo, a tal ponto que pode ser chamado de criação ou produção de organismos autônomos, independentes e, os quais, vivem por conta própria; ou ainda, produção de objetos radicalmente novos, configurando-se, assim, invenção; não é execução de coisa já ideada, mas sim, "é um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer" (PAREYSON, 1997, p.26).

Desse modo, podemos concluir que o campo das Artes Visuais

possui especificidades. O aspecto técnico, prático, é visto um fazer intensivo, o qual procura se inventar à medida que é realizado, procura expressar, por meio de uma linguagem visual, conhecimentos construídos em diálogo com referenciais teóricos e artísticos. E assim, refletimos sobre fundamentos para a prática desenhística.

A professora e artista Edith Derdyk (2010) propõe dois conceitos de desenho: um deles seria o oficial, erudito, representado pelas instituições e pelo ensino mais formal do desenho dentro das escolas e universidades, abrangendo a parcela da população que tem acesso ao ensino; o outro seria um conceito mais informal, popular, representando camada da população ligada às tradições, relacionada às diversidades regionais do país. A autora dá alguns exemplos destes conceitos desde registros anônimos como o caco de tijolo, que revela o jogo de amarelinha ou grafites instalados nas paredes, nas ruas das cidades, até a comunicação visual impressa na cidade com outdoors, vitrines e sinalizações. Estes sinais denunciam, para a autora, flagrantes da busca de um projeto urbano visando uma "organização".

Por outro lado, segundo Derdyk (2010), o desenho possui uma natureza que enfatiza o efêmero, o transitório, faz-se aberta e processual; enfatiza a rapidez do pensamento e responde às urgências expressivas como um desenho feito às pressas para indicar um melhor caminho ou até um desenho para afirmar uma necessidade existencial, estética e poética.

Assim, no ensino de desenho é preciso considerar um processo de aquisição de linguagem gráfica. Para Derdyk (2010), o processo de aquisição da linguagem gráfica ocorre desde a infância, período no qual o ato de brincar se configura como meio de comunicação, expressão e conhecimento da criança com o mundo em que vive. A linguagem gráfica proporciona projeção de desejos e impulsos da criança que se transfere, por meio dos rabiscos, para imagens e personagens. Um primeiro espaço gráfico é constituído a partir da projeção do corpo da criança, por meio dos rabiscos, sobre o plano bidimensional. A criança brinca com suas marcas desenhadas e o fazer gráfico se desenvolve. Gravar o corpo no papel, desenhá-lo ao tocar diretamente no papel, enfim projetar-se sobre o papel processa um grafismo motor, biológico, rítmico, orgânico. Configura-se a autonomia, a capacidade de autoria e uma produção de caráter abstrato. Os primeiros registros do pensamento, do conhecer, ocorrem por meio da operação de adicionar e subtrair rabiscos, de modo a compor novos grafismos. Essas garatujas vão com a idade adulta servir de unidades gráficas proporcionadoras da expressão figurativa. Assim, faz-se importante perceber na iniciação do ensino de desenho, as qualidades dos gestos, sejam eles largos, expansivos, no centro, ou estreitos, contidos, no canto.

A partir dessas constatações, procuramos refletir sobre a prática em sala de aula. Os exercícios buscaram consolidar o entendimento das características e das formas de perceber e

plasmar os elementos visuais no campo bidimensional a partir da teórica e professora Donis A. Dondis:

Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. (DONDIS, 1997, p.51).

Na introdução ao desenho, é necessário ressaltar a necessidade de trabalhar a coordenação motora e a consciência dos gestos na construção dos elementos visuais. Entre os exercícios está aquele baseado na ideia de desenho automático, no qual a mão, ao desenhar, segura o lápis no papel e traça o objeto observado sem interromper o traçado e sem deixar de tocar o papel. Sobre o conceito de desenho automático:

O desenho automático é aquele que se traduz no papel como a inscrição de gestos físicos realizados com rapidez e espontaneidade. Um desenho gestual não pretende descrever detalhadamente o modelo, mas emprega traços desenvoltos e amplos, para captar sua essência. Nesse tipo de desenho, a espontaneidade surge dos movimentos vivazes do antebraço do artista, enquanto o motivo é traduzido em linhas rítmicas e dinâmicas. (PARRAMÓN EDICIONES, 2007, p.73).

Desse modo se introduz exercícios para conhecer possibilidades de materiais e suportes como lápis grafite, dermatograph, borrachas, papéis, canetas e pincéis; e trabalhar técnicas como degradês e hachuras. Para refletir sobre estas práticas temos como base os fundamentos para a expressão gráfica, no primeiro fundamento:

Para disciplinar a visão e adestrar a mão, pegue uma pena gillot e lentamente preencha um quadrado de

aproximadamente 1 cm de lado com sucessivas linhas, tão uniforme e completamente que este fique parecendo a imitação da textura de um tecido. Faça vários quadrados e os vá cobrindo rapidamente, com linhas primeiramente em uma direção e depois em qualquer outra direção[...] (GOMES; STEINER, 1997, p.23).

Com isso, dividimos uma folha A4 em quadrantes usando lápis ou caneta. “A pena cria um traço fino e limpo, que pode ser utilizado na criação do perfil de qualquer desenho, para posteriormente realizar o grisê que modele o volume” (PARRAMÓN EDICIONES, 2007, p.60). Neste momento, uma caneta carregada de tinta preta com ponta fina pode ser utilizada como substituta da pena. É importante perceber os traços enquanto elementos visuais e conscientizar sobre a organização de formas lineares gráficas em conjunto com estruturas mais complexas, como as formas geométricas, a direção do traçado e a ênfase gerada pelo peso e posição do gesto manual e corporal. O segundo fundamento consiste em observar com atenção uma ilustração monocromática e, após esta análise, desenhar as formas da ilustração sem olhar para ela, com isso comparar o desenho resultante com a ilustração analisada. Em seguida temos o terceiro fundamento:

Tendo realizado esses exercícios preliminares repetida e sistematicamente, você já deverá apresentar um certo comando com a prática do debuxo. Portanto, poderá agora fazer uma faixa, com aproximadamente 1 cm por 8 cm, de meios-tons de cinza, onde em uma das extremidades temos o quase preto e na outra o quase branco. Use as técnicas de hachuras exercitadas no Fundamento 1[...] (GOMES; STEINER, 1997, p.25).

Nos exercícios do primeiro e do terceiro fundamento, conforme

os fundamentos para a expressão gráfica abordada anteriormente, experimentamos a geração de diferenciadas qualidades de linha traçada e da graduação de tons cromáticos suaves. Assim, o fundamento quatro consiste em realizar, com um lápis HB, os mesmos procedimentos do primeiro e do terceiro fundamento, isto é, desenhar linhas ordenadas em vários quadrados de aproximadamente um centímetro e desenhar uma faixa de meios-tons de cinza, onde numa extremidade temos o quase preto e em outra o quase branco. Em seguida, atentamos para o fundamento cinco:

Desenhe a letra inicial de seu nome com aproximadamente 3 cm de altura e, a partir dela, desenvolva um alfabeto completo. Com a pena gillot preencha as suas hastes e curvas com hachuras para se obter uma boa textura gráfica, tal como foi feito nos fundamentos 1 e 3. Depois, levemente, faça os contornos de cada uma das letras desenhadas. (GOMES; STEINER, 1997, p.26).

Desse modo, é possível notar o uso da letra como uma forma delimitadora das hachuras que antes se delimitavam em formatos retangulares. Como formato delimitador, foi proposto que o discente imaginasse e traçasse as hachuras dentro das formas bidimensionais: círculo, quadrado e triângulo; e das formas tridimensionais esfera, cubo, paralelepípedo, pirâmide e cone.

No desenho de observação usamos objetos construídos em madeira e pintados de branco. São formas de pirâmide, esfera e cubo entalhadas em madeira sob encomenda medindo em torno de sessenta centímetros quadrados. Procura-se observar estes objetos e, por meio do traço no papel, gerar seus volumes,

proporções e eixos verticais e horizontais. Em seguida, analisamos o fundamento seis:

Escolha, nas redondezas de sua casa, aquela árvore que você gostaria de debuxar e que ainda se encontra sem folhagem devido ao inverno. Procure observá-la na sombra e contra o fundo do céu azul ou, preferencialmente, cinza. Como você poderá observar, os ramos, galhos e tronco da árvore se parecem com um rio negro e seus afluentes contra o fundo celeste. Procure, assim, representar várias vezes, em um papel opaco creme-claro, com uma pena gillot, essa bela imagem da natureza, atentando para o movimento e organização da estrutura da árvore. (GOMES; STEINER, 1997, p.26).

Realizamos saída da sala de aula para desenho de observação.

Antes, exercitamos em sala de aula desenhos a partir dos objetos de madeira pintada de branco, os quais se assemelham a formas "puras", sem irregularidades. Ao sair da sala, nos deparamos com formas complexas da vegetação em espaços abertos. Os discentes analisam o espaço e a vegetação e selecionam uma árvore para desenhar seus aspectos, como no fundamento seis. Com isso, procura-se construir um olhar analítico e sensível sobre o espaço ao redor.

Ao se introduzir o conceito de perspectiva, a dinâmica de desenho ao ar livre é realizada novamente. Como base teórica, a perspectiva clássica situa noções importantes para a conceituação da aquisição gráfica humana, como: linha do horizonte, plano do quadro e plano de terra. Sobre estas noções podemos considerar:

O artista se situa diante do modelo e, entre ele e o sujeito traça mentalmente um quadro no qual situa e determina o tamanho do modelo: é o chamado plano do

quadro (PC) [...] Na altura da vista e olhando a frente, o artista determina o nível – mais acima, mais abaixo – da linha do horizonte (LH) [...] no plano do quadro e que, naturalmente o artista traça, desenha, em seu papel de desenho ou tela de pintura. [...] Ao pé do plano do quadro figura o plano de terra (PT) e a linha de terra (LT) e que não é outra coisa senão o solo onde está o artista e o modelo. (PARRAMÓN EDICIONES, 1994, p.12).

As questões da textura, da gradação tonal e das luzes e sombras são trabalhadas a partir de exercícios práticos dentro e fora da sala, a partir de texturas de vegetação, de objetos variados, de prédios e construções. Em sala de aula, fazemos o uso da luz artificial interna do ambiente e também da luz natural através da janela, para visualizar diversas configurações de sombras nas formas geométricas de madeira e em utensílios como jarros, vasos e garrafas, que com o aspecto translúcido, permitem visualizar diversos efeitos luminosos. Nesse momento, ressaltamos a importância de estabelecer uma relação entre figura e fundo a partir da ideia de valoração tonal, a qual estabelece contrastes que podem modelar os objetos de modo tridimensional no plano bidimensional do papel. Sobre a questão de valor e modelado:

A melhor maneira de ilustrar os conceitos de valor e modelado consiste em trabalhar primeiro com formas simples: esferas, cilindros, cubos, prismas e combinações de todos eles. Em certo sentido, qualquer objeto é uma combinação mais ou menos complicada de uma multidão de formas simples de diversos tamanhos. Para o principiante é instrutivo começar modelando figuras volumétricas simples e realizar com elas exercícios de valorização tonal e modelado, com base em sombreados de grafite. (PARRAMÓN EDICIONES, 2007, p.146).

As últimas etapas de exercícios práticos consistem na

organização de composições combinando objetos de formatos diversos, dispondo um ponto de luz que ressalte o contraste entre formas, texturas e sombras dos objetos com um fundo claro ou escuro. São feitos vários exercícios orientados pelo docente e se conclui com a proposição de uma composição pelo discente, em que o principal significado transmitido seja a expressividade da composição por meio de sua variedade, dinâmica e ritmo. A ideia de composição se baseia no que diz Donis A. Dondis (1997), para a qual a composição visual consiste numa ordenação de partes de modo a permitir organizar e orquestrar os meios visuais. Na composição visual se combinam elementos como texturas, tons e linhas com base em um significado a ser transmitido.

A partir desse percurso, buscamos refletir sobre possíveis desdobramentos didáticos:

As vivências emotivas e cognitivas tanto de fazeres quanto de análises do processo artístico nas modalidades artes visuais, música, teatro, dança, artes audiovisuais devem abordar os componentes 'artistas-obras-público-modos de comunicação' e suas maneiras de interagir na sociedade. (FERRAZ; FUSARI, 1999, p.17).

Os possíveis desdobramentos das experiências aqui discutidas se relacionam com concepções do processo artístico, segundo Ferraz e Fusari (2010), nas quais os modos de comunicação se fazem difusores comunicacionais (museus, galerias e outros) caracterizados como modos de expor, de intermediar obras de arte e concepções estéticas ao longo do processo histórico-social.

Nas disciplinas subsequentes ao ensino de fundamentos de desenho (fundamentos de pintura, experimentações bidimensionais, entre outras), ocorreram visitas orientadas em exposições de artes visuais. Colaboramos, em conjunto com vários docentes do curso, com fundamentação crítica das obras experimentadas, durante as visitas orientadas, e leituras dialogadas a partir das práticas e dos meios materiais estudados em sala de aula.

O público, para Ferraz e Fusari (2010), é visto situado num tempo/espço sociocultural que se relaciona com produtos artísticos e artistas em diferentes modos culturalmente apreendidos, as maneiras de recepção do público da obra de arte interferem nas formas e nos significados propostos pelos artistas. Com base nisto, pensamos que, enquanto público em espaços difusores das artes, os discentes exercitam o olhar e, ao retornar para a sala de aula, refletem sobre formas e meios materiais articulados pelas obras de arte experimentadas. Ao fazerem exercícios de leitura dessas obras, fundamentam criticamente os conhecimentos relacionados à estética e à história da arte, bem como às linguagens gráficas ou pictóricas no campo da linguagem visual bidimensional. Com isso, podem construir interpretações em diálogo com as obras dos artistas vistos e construir um repertório visual.

Considerações finais

Neste relato percebemos fundamentos conceituais embaixadores da prática no decorrer da experiência didática. Isso ocorre na

medida em que percebemos um alinhamento de reflexões teóricas e didáticas com exercícios de técnicas e materiais. Estas reflexões não esgotam essas possibilidades. A articulação da ideia de processo artístico pode estruturar um ponto de partida para pensar o campo das artes, respeitando sua especificidade e, com isso, propor novas metodologias.

Concluimos que os exercícios práticos não são atividades sem reflexão, pois podem construir conhecimentos teóricos e artísticos a partir do entendimento sistêmico e linguístico específico das artes visuais. A prática da linguagem gráfica pode ser percurso de estudo, reflexão e construção de repertório visual e crítico pelos discentes, os quais desenvolvem capacidade expressiva e inventiva. O ensino de desenho nas artes visuais proporciona pensar o fazer de modo crítico e expressivo, isso promove um processo artístico realizado nas disciplinas com a ponte de prática e teoria.

Referências

- ARGAN, Giulio C. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil. 4.ed. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERRAZ, Maria H. C. T.; FUSARI, Maria F. R. Arte na educação escolar. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- _____. Metodologia do ensino de arte. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- GOMES, Luiz V. N. Desenhismo. 2.ed. Santa Maria: UFSM, 1996.
- GOMES, Luiz V. N.; STEINER, Ana A. (Org). Debuxo. Santa Maria: UFSM, 1997.
- PAREYSON, Luigi. Os Problemas da estética. 3.ed. São Paulo: M. Fontes, 1997.
- PARRAMÓN EDICIONES. Fundamentos do desenho artístico. Textos: Gabriel Martín Roig. 1.ed. São Paulo: M. Fontes, 2007. (Aula de desenho).

PARRAMÓN, José Maria. A Perspectiva na arte: os antecedentes históricos, a perspectiva básica; o estudo das formas básicas ; a divisão de espaços em profundidade; planos inclinados, escadas, reflexos, figuras e sombras em perspectiva. Lisboa: Presença, 1994.

Diogo Chagas Lima

Professor de artes visuais e tecnologia da imagem. Participante do grupo de estudos sobre arte pública do Pará (GEAP-Belém). Colaborou como professor substituto na Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte (ICA) - (2017 - 2019). Mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) do Instituto de Ciências da Arte (ICA) Universidade Federal do Pará (UFPA) - (2012) atuando nas seguintes áreas de estudo: mídias digitais, arte contemporânea, artemídia e hibridismo. Graduado em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (Unama) - (2007).

**PERCURSOS VISUAIS: TRAJETOS EDUCATIVOS PARA SE
(RE)ENCONTRAR
VISUAL ROUTES: EDUCATIONAL PATHWAYS TO (RE)MEET
OURSELVES**

Camila Ferreira Araujo Freire

RESUMO: O presente artigo é um relato inicial de uma pesquisa de mestrado em desenvolvimento, que tem como eixos norteadores a Educação Popular, as Artes Visuais e o Patrimônio Cultural. Para refletir estas questões escolho o Projeto Circular como fio condutor de experiências socioeducativas que reconheço como práticas de Educação Popular voltadas para Artes Visuais e Patrimônio Cultural. Para isso, acompanho ações educativas do projeto, por meio da abordagem etnográfica, e reflito como esse modo de ensino e aprendizagem podem fomentar a elaboração de experiências mais significativas para as Artes Visuais e o Patrimônio Cultural local, ampliando as narrativas históricas e multiplicando as perspectivas de cultura da cidade de Belém.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais, Educação Popular, Patrimônio Cultural, Projeto Circular, Etnografia.

ABSTRACT: This article is an initial report of a master's research in development that has Popular Education, Visual Arts, and Cultural Heritage as its guiding principles. To think about these issues, I choose the Circular Project as the guiding thread of social-educational experiences that I recognize as Popular Education practices focused on Visual Arts and Cultural Heritage. Thereby, I participate in educational activities of the project, through the ethnographic approach, and consider how this way of teaching and learning can promote the development of more significant experiences for the Visual Arts and the local Cultural Heritage, expanding the historical narratives and multiplying the perspectives of the culture of Belém's city.

KEYWORDS: Visual Arts, Popular Education, Cultural Heritage, Circular Project, Ethnography.

Percursos Iniciais

Este trabalho tem sido construído com a intenção de discutir como a Educação Popular e as Artes Visuais tem proporcionado a valorização do Patrimônio Cultural da cidade de Belém. Segundo Freire & Nogueira

(1993) a Educação Popular é uma mobilização social e política que reconhece a classe popular como formadora de conhecimento por meio de práticas, experiências e vivências no mundo, e tem se desenvolvido no Brasil desde os anos 1940. Contudo, foi com Paulo Freire, na década de 1960, que a Educação Popular começou a caracterizar-se timidamente, sendo “suspendida” temporariamente no período da ditadura militar. Esta teve seu retorno e tornou-se mais significativa na década de 1980, como um processo educativo, onde o diálogo e os saberes se complementam por meio de uma relação horizontal, possibilitando assim uma reflexão crítica sobre os fatos. Gadotti (2000) corrobora com a ideia de Freire, acrescentando a Educação Popular como aliada do terceiro setor, o qual tem alicerçado respostas para problemas de vivências sociais e políticas, por meio do protagonismo comunitário, onde indivíduos, somando seus saberes, buscam solucionar inquietações que não estão sendo alcançadas pelo poder público.

Em Belém, reconheço esse protagonismo comunitário voltado a trocas de saberes no Projeto Circular¹, o qual tomo como fio condutor para analisar como a Arte e o Patrimônio local, pautados em lógicas eurocêntricas e hegemônicas as quais por anos consolidaram uma única parte da cultura paraense, podem ser ressignificados em outras narrativas focadas em diferentes sujeitos sociais que também participam da construção cultural da cidade. Perceber a Arte e o Patrimônio por meio dessas vozes que foram sistematicamente apagadas e silenciadas na história e na memória local pode possibilitar a construção de um conhecimento alternativo e a criação de experiências culturais mais justas e significativas para a nossa sociedade (BEIGUELMAN, 2018).

Desejando iniciar esse percurso de modo mais participativo escolhi utilizar da etnografia, que segundo Geertz (2008), permite um relato autêntico de algo que foi vivenciado pessoalmente, permitindo interpretações analíticas e explicativas sobre o fato observado e experimentado. Peirano (2018) corrobora com Geertz quando afirma que etnografar é “viver a própria teoria”. Assim, optei por utilizar a observação participante² no contexto desta pesquisa, a qual já foi ativamente empregada nas três últimas edições do projeto que acompanhei. Esta escolha permitiu vivenciar as ações educativas e descrever os contextos das situações para a escrita, o que permitiu criar uma base perceptiva capaz de verificar em que medida as esferas das Artes Visuais e Patrimônio Cultural repercutem estruturas construídas por influências e implicações já preestabelecidas por elites hegemônicas. Tomar consciência desse cenário permite a possibilidade de criar estratégias em defesa da contextualização do conhecimento e da consciência artístico-cultural não contemplada pela história oficial local.

Ações Educativas para se (Re) encontrar

Início essa narrativa pontuando meu lugar como professora de Artes Visuais, moradora da cidade de Belém e fruidora não tão recorrente do Projeto Circular. Este sempre foi para mim mais um evento de entretenimento cultural comum, familiar como ir aos domingos na Praça da República pode ser para qualquer belenense. Não obstante, ao observar com olhos de pesquisadora percebi que o que antes eu tomava como passatempo cultural tinha um grande potencial de pesquisa. Foi assim que este trabalho começou a tomar a forma que irá se apresentar aqui.

Três edições do Circular já foram acompanhadas por mim com este novo olhar, sendo elas a 27ª, 28ª e 29ª, ocorridas nos dias 04 de agosto, 06 de outubro e 01 de dezembro de 2019, respectivamente. Escolhi relatar e refletir neste trabalho somente a 27ª e a 28ª edição, nas quais já foram possíveis realizar uma abordagem etnográfica que me permitiu vivenciar as experiências do Circular de modo mais sensível através da observação participante, o que resultou em uma quantidade relevante de informações, que após momentos dedicados a interpretação e a escrita irei relatar e refletir no presente texto.

Vivenciei a 27ª edição do Circular já sensibilizada pela pesquisa. Assim, escolhi meu trajeto levada pelas motivações que me dariam, além de prazer pessoal, dados preliminares que achei relevante para o trabalho. Neste Circular visitei três espaços institucionais, sendo estes o Fórum Landi, Forte do Presépio e a Associação Fotoativa. O trajeto deste Circular, diferente de todas as outras experiências anteriores, foi realizado somente por mim e completamente a pé. Isto foi um grande diferencial, porque pela primeira vez eu me vi aberta às experiências que me atravessariam, o que me fez acessar e entender de modo mais completo a ideia de "observação flutuante", que consiste, segundo Péttonet (1982), em experimentar a cidade de modo despretenso, pondo-se a mercê dos encontros que a cidade pode proporcionar, experiência equivalente ao que Benjamin ressignificou do flâneur de Baudelaire (BENJAMIN, 2011).

Perpassada por essa sensação comecei meu trajeto pela Praça do Relógio, localizada no bairro da Cidade Velha, que por volta das 10h de um domingo estava com um cenário completamente diferente da

movimentação pulsante da feira da pedra do peixe. No lugar dos feirantes e da movimentação dos passantes, o local me pareceu sombriamente quieto, apenas com a presença dos urubus, que estáticos, aproveitavam o sol da manhã. Descendo a Siqueira Mendes chego ao prédio do Fórum Landi, que com a sua grade fechada e um segurança armado, explicava, sem palavras, que o centro histórico da cidade naquele horário de um final de semana não é lugar para distraídos. Digo a palavra mágica “Circular” e a entrada me é permitida com a cordialidade de quem entende que quero acessar um lugar cultural da cidade.

No Fórum Landi encontrei uma exposição colaborativa, que sem título aparente apresentava desenhos, fotografias e objetos que ilustravam uma temática bastante recorrente e sensível ao centro histórico, o abandono e a degradação das moradias do entorno. O tema me chamou atenção em um primeiro olhar, pois me fez experimentar de forma poética e visual a degradação do patrimônio cultural local e como em uma outra hora, casarões e palacetes, que preencheram grande parte da história e da cultura paraense, perdem não somente suas cores mas também grande parte da sua memória.



Deixando o local, sigo refletindo sobre os apontamentos acima. Em seguida percebo uma forte movimentação no museu do Forte do Presépio. Sigo até o local e entro na conhecida exposição permanente, que diferente das outras vezes que visitei, apresentava uma fila que em nada se assemelhava as entradas dos outros museus da cidade. A exposição tem grande parte de suas peças compostas por urnas, vasos e diversas pequenas cerâmicas dos povos marajoaras e tupinambás, objetos oriundos principalmente das escavações realizadas na reestruturação do museu. Percebo que grande parte dos visitantes é local e que alheios a cultura indígena, passeiam ora surpresos, ora



Figura 2: Coleção arqueológica do Forte do Presépio. Foto: Camila Freire

assombrados com os objetos e as leituras explicativas sobre as peças indígenas. Estranham tudo, sem perceber que estranhando toda aquela narrativa visual estranham a si mesmos.

Percebendo a ausência de um mediador, procurei em meio aos poucos funcionários do local alguém que pudesse me dar mais informações sobre a exposição. Após alguns momentos de procura encontro Diógenes, assistente administrativo que havia sido designado para fazer a contagem dos visitantes naquele domingo. Ele me relatou a grande movimentação do local, visto que era a primeira vez que o museu integrante do SIM (Sistema Integrado de Museus) estava aberto em um domingo e participando do Projeto Circular, mudança realizada pela nova gestão do governo do estado, que ampliou seu horário de visitação aos domingos, de ocorrência do Circular, para atender ao público participante. Foi com grande entusiasmo que constatei que o Projeto Circular fomentava visibilidade para os museus do centro histórico, mas me questionei o quanto essa visibilidade estava sendo aproveitada para fomentar de fato um aprofundamento na história e na cultura local, questão esse que procuro incessantemente no decorrer dessa pesquisa. Diógenes me chamou atenção para necessidade de um maior apoio institucional, visto que a exposição e o local em si não tinham um mediador responsável para atender as numerosas perguntas que os visitantes realizavam, as quais ele, como assistente administrativo, não poderia estar suprindo.

Essa informação chamou-me bastante atenção, pois tenho interesse particular pelo processo de mediação, tendo em vista que este está diretamente ligado ao princípio da troca de saberes horizontais e colaborativos (BARBOSA & COUTINHO, 2009), os quais são também

pressupostos determinantes para a Educação Popular, pois segundo Freire & Nogueira (1993) a ocupação e as experiências de espaços institucionais por parte das diversas camadas sociais consolidam o posicionamento sociopolítico dos indivíduos, dando-lhes poder para analisar e ressignificar suas perspectivas sobre a sociedade. A ocupação estava inicializada, mas a possibilidade de uma construção crítica da sua própria história ainda precisava ser melhor construída.

Saindo do Complexo Feliz Lusitânia, centro turístico que abrange vários museus pertencentes ao governo do estado, resolvo subir até o Largo das Mercês, onde localiza-se a Associação Fotoativa³. A Fotoativa, por ser um lugar conhecido pelas pessoas do meio artístico, tem como visitantes, em dia de Circular, pessoas inseridas de alguma maneira no mundo das artes. A primeira exposição que visitei era intitulada “Os defensores da Floresta”, de Pablo Alvarenga. A exposição era composta por fotografias que mostravam corpos que literalmente demarcavam linhas de tensões entre o agronegócio e comunidades tradicionais, uma denúncia visual do genocídio e do ecocídio enfrentado todos os dias por comunidades quilombolas, ribeirinhas e indígenas nos países da América Latina.

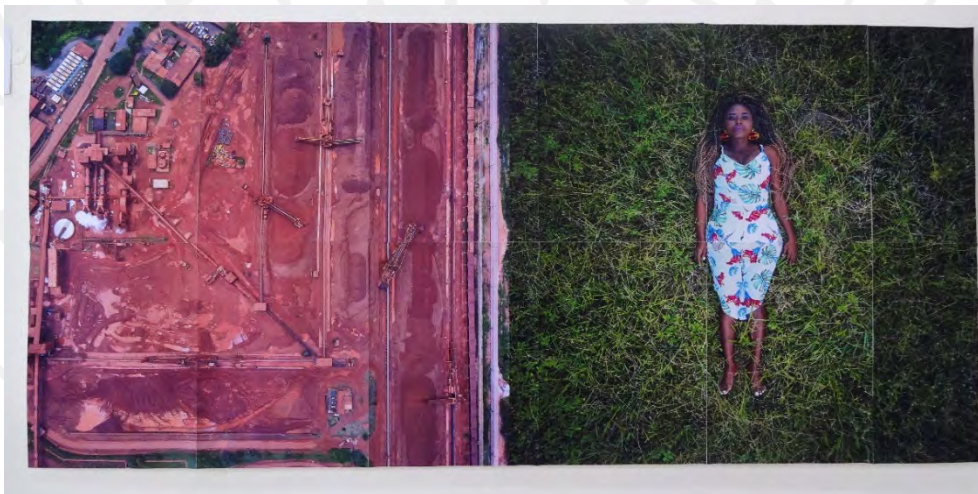


Figura 3: “Drica”, Pablo Ambarenga. Foto: Camila Freire

Já no segundo andar, a exposição intitulada “As sombras de amar em Amatória” de Maryori Cabrita trazia fotografias e tecidos impressos com imagens composta por sombras, que em sua delicadeza, demonstravam momentos íntimos de mulheres auto contemplando seus corpos. Um trabalho sutil sobre como as mulheres e seus corpos estão em constante luta contra o machismo e o patriarcado que tenta suprimir a mulher, seus desejos e direitos.



Figura 4: “As sombras de amar em Amatória”, Maryori Cabrita. Foto: Camila Freire

Foi neste espaço que pude sentar e começar algumas anotações para alimentar a pesquisa, que como já descrito acima, é uma etnografia, e por ter essa característica se faz necessário compor um caderno de campo com impressões e experiências vivenciadas. Assim percebi que era hora de escrever sobre algumas ocorrências daquele dia. Fazendo isto, me dei conta que estava bem no meio de um processo de residência de artistas que estavam baseados na Fotoativa. Isso chamou minha atenção de modo que parei minhas anotações e comecei a observá-los em seu pleno momento de criação. Eram homens e mulheres trocando conhecimentos e estratégias de execução para seus trabalhos, envolvidos em uma sintonia própria, estavam alheios aos visitantes, e ali eu pude me dar conta que a Associação Fotoativa estava pondo-se como uma espécie de base de resistência, não somente artística mas também social, visto que as Artes Visuais, no atual contexto sociopolítico, estão profundamente marcadas por perseguições de cunho conservador e

ideológico.

No Circular de 28ª Edição minha participação ocorreu de forma totalmente diferente da edição anterior. Neste estive realizando atividades como participante, sendo assistente de curadoria da exposição "Poc: perfeita aos olhos de cristo" do artista paraense Rafael Bqueer, sob curadoria do Profº Drº John Fletcher em parceria com a Kamara Kó. Esse trabalho também permitiu acesso a exposição "Tupiniqueer", idealizada por Paula Sampaio para o espaço cultural do Sesc Boulevard, que também trouxe trabalhos de Rafael Bqueer com curadoria também assinada por John Fletcher. Em ambos os momentos pude etnografar, agora "de perto e de dentro⁴", como se dá a organização de dois espaços expositivos para um Circular, visto que tanto a Kamara Kó quanto o Sesc Boulevard tinham a data da 28ª edição como marcos simbólicos para aberturas de suas exposições.

Vivenciar estes momentos e trazê-los para a pesquisa abriu diversas inquietações a serem discutidas sobre o papel das Artes Visuais como formadora de senso crítico, principalmente no contexto local. Hissa (2013) nos demonstra que o ensino e a aprendizagem não estão somente dentro de locais formais de educação, mas também no mundo, pois é por meio de uma leitura consciente sobre o que nos cerca que podemos compreender a nós mesmo. Belém teve e ainda tem grande parte de sua atenção voltada quase que exclusivamente para exaltar as Artes Visuais e o Patrimônio Cultural deixado pelos europeus. Portanto, pouco valoriza e até mesmo apaga, a participação dos negros, indígenas e mestiços da construção sociocultural da cidade. Isto fez com que nós hiper valorizemos o que veio e ainda vem de fora, perdendo assim a

capacidade de reconhecer a nós mesmo como formadores de cultura.

São assuntos recorrentes nas obras do artista visual Rafael Bqueer a decolonialidade, perspectivas políticas afro-diaspóricas e a militância LGBTQIA+. Temas urgentes, não somente para o atual cenário sociopolítico e cultural brasileiro, mas também para o contexto local, visto que Rafael é um artista paraense, negro e LGBTQ+, que teve sua carreira artística reconhecida primeiro nacionalmente para depois validar-se de modo mais consolidado em sua própria cidade. Refletir como as Artes Visuais podem estar visibilizando indivíduos e grupos que antes eram renegados socio-culturalmente era um ponto de vista, que além de relevante para a pesquisa, era importante para mim.

Rafael e eu temos uma amizade que se iniciou na graduação. Isto possibilitou uma conversa bastante sincera sobre as demandas das Artes Visuais na cidade de Belém. Nossa conversa começou com Rafael contextualizando sua origem social, localizando-se como homem negro e periférico, o qual teve sua educação toda fundamentada no ensino público, que posteriormente o levou a universidade por meio da política pública das cotas raciais, sendo um dos únicos alunos negros a ingressar no curso de Artes Visuais naquele ano. Isto fundamentou suas pesquisas sobre qual o papel do corpo negro na sociedade brasileira. Seus estudos voltaram-se para as questões decoloniais e afrodiaspóricas. Kilomba (2019) afirma que é no entendimento das condições de marginalidade que os sujeitos criam suas vozes e trabalham para o devir de sua existência. Isso possibilita que novas narrativas sejam inseridas e consolidadas na construção cultural da sociedade. Em meu ponto de vista, era exatamente isso que Rafael estava ajudando a construir em

Belém.

Aprofundamos nossa conversa e pude perceber que Rafael também concorda que Belém ainda está profundamente voltada para sua lógica colonial, onde sua história eurocentralizada ainda tende por legitimar como arte apenas o que vem de fora. Se antes precisávamos de artistas franceses para validar uma cultura artística local, hoje esse papel ainda está localizado na elite artística da cidade que tende a privilegiar os artistas de fora em detrimento dos jovens artistas locais. Essa discussão me fez construir um paralelo com o pensamento de Arroyo (2012) sobre quem constrói as lógicas culturais e identitárias de uma sociedade. Seu pensamento é ilustrado pela dinâmica do nós - os homens, os brancos, os produtores e detentores da cultura e do conhecimento - e os outros, as mulheres, os negros, os caboclos, os pobres e trabalhadores que, incapazes de reconhecer a cultura, também se tornam incapazes de reconhecer as Artes e o Patrimônio, ficando à mercê do que o nós valida ou não como cultura.

Ainda discutindo com Rafael, reconhecemos que seus trabalhos expostos em um lugar como o Sesc foi um momento marcado por diversas tensões, pois como o artista afirmou é importante reconhecer que o atual contexto político brasileiro se coloca claramente como um cenário de censura, conservadorismo e fundamentalismo religioso. Isto faz com que qualquer instituição interessada em expor trabalhos dando vozes a minorias silenciadas tendem a ser perseguidas pelas vozes censuratórias do atual governo, que tem trabalhado politicamente para silenciar sistematicamente a polifonia dos diversos sujeitos.

Sua fala me remeteu a um dia de montagem de exposição no qual eu,

Paula e John conversávamos sobre a importância de uma instituição como o Sesc dar visibilidade para trabalhos como os do Rafael, principalmente em um contexto político social tão hostil quanto o de 2019. Perguntei a Paula como uma proposta expositiva com conteúdo tão intenso e problematizador estava passando com aparente tranquilidade em um lugar como o SESC. Paula me surpreendeu com sua fala sensível e sagaz me afirmando que disputas conservadoras devem ser travadas com a sutileza de que não se está fazendo grande coisa. Sorri concordando com sua fala, lembrando que a Arte é um perfeito mecanismo que tem como função primordial driblar olhares vigilantes que mesmo “atentos” permanecem cegos para censurar propostas tão perfeitamente elaboradas.



Figura 5: Peça publicitária. Fonte: SESC Boulevard

Trajetos em construção

Este trabalho apresenta os conceitos da Educação Popular e mostra uma breve introdução histórica de como Paulo Freire consolidou, na década de 80, esse modelo de ensino e aprendizagem. Tendo essa ideia bem determinada faço uma relação entre os fundamentos da Educação Popular e as ações de mediação cultural desenvolvidas pelos parceiros do Projeto Circular, circuito cultural e artístico que ocorre nas ruas do centro histórico da cidade de Belém.

Apresento também a importância de dar protagonismo a outras narrativas históricas e culturais para a cidade de Belém, pois isso possibilita um deslocamento da perspectiva eurocentrada que ainda hoje é uma marca muito presente na cidade. Para isso descrevo três ocorrências do Projeto Circular, nas quais realizo um recorte das ações culturais voltadas para as Artes Visuais e evidencio, por meio de entrevistas e impressões pessoais, como a relação destas ações culturais estão intimamente ligadas aos conceitos e práticas da Educação Popular.

Desse modo acredito que os escritos apresentados aqui sejam elucidativos para discutir como as experiências educacionais realizadas dentro do Circular configuram-se como Educação Popular e como esse modo de ensino e aprendizagem, combinado com as experiências estéticas advindas das Artes Visuais, podem ampliar narrativas locais e multiplicar as perspectivas de cultura, por meio da visibilização de vários outros sujeitos, do resgate de suas memórias e da construção de experiências mais justa e significativa para a nossa sociedade.

Referências

- ARROYO, M. G. *Outros Sujeitos, Outras Pedagogias*. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- ASSOCIAÇÃO FOTOATIVA. *Quem somos?*. 2020. Disponível em: <<http://fotoativa.org.br/quem-somos-2/>>. Acesso em: 10. Mar. 2020
- BARBOSA, A. M; COUTINHO, R. G. *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social*. São Paulo: UNESP, 2009.
- BEIGUELMAN, G. Impulso Historiográfico. *Revista SELECT* 40, Primavera 2018, pp. 178–191.
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2011b, pp. 33-66
- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 17-62.
- FREIRE, P; NOGUEIRA, A. *Que Fazer: Teoria e Prática em educação popular*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- GADOTTI, M. *Perspectivas atuais em educação*. São Paulo em perspectiva, São Paulo, v. 14, abr./jun, 2000. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S010288392000000200002&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 12 de nov.2019.
- GEERTZ, C. *A Arte Como um Sistema Cultural*. In: GEERTZ, C. *O Saber Local: novos ensaios em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 142-181.
- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidianos*. Cobogó. 2019
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* v.17, N.49, São Paulo, junho 2002.
- PEIRANO, M. *A eterna juventude da antropologia: etnografia e teoria vivida*. Disponível em: http://www.marizapeirano.com.br/capitulos/2018_a_eterna_juventude_d_a_antropologia_2.pdf. Acesso em 13 de nov. 2019.
- PETONNET, C. *Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense*. *Antropolítica* N° 25, p. 99-111, 2 sem 2008.
- PROJETO CIRCULAR. *Institucional. O projeto*. 2019. Disponível em: <http://www.projetocircular.com.br/institucional/o-projeto/> Acesso em: 13 de nov. 2019.

HISSA, Cássio Eduardo Viana (1954). *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Cássio E. Viana Hissa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

¹O Projeto Circular surge em 2014 com a proposta de fomentar a compreensão e ocupação do centro histórico da cidade de Belém, investindo em um circuito artístico, histórico e patrimonial, de maneira a estimular a ressignificação do espaço urbano, os comércios tradicionais e as novas propostas de empreendimentos pautados em lógicas de economia criativa e solidária, atividades culturais e artísticas (SITE PROJETO CIRCULAR, 2019)

² Segundo Clifford (1998), a observação participante é um tipo de método no qual o pesquisador participa de modo ativo e sensível da coleta de dados, isso proporciona uma quebra com o que foi inicialmente desejado e idealizado para a pesquisa, permitindo visualizar como esta será em sua realidade.

³ A Associação Fotoativa é uma entidade sem fins lucrativos, de utilidade pública municipal e estadual, voltada a ações culturais e educativas a partir da fotografia e de suas múltiplas possibilidades de articulação com outras práticas e linguagens. (Site da Associação Fotoativa, 2020)

⁴ Magnami (2002)

**XILOGRAVURA: O FAZER A PARTIR DO CONHECIMENTO DE
HISTÓRIA DA ARTE: ARTISTAS E OBRAS, APLICADOS AOS
ALUNOS DE ENSINO MÉDIO**

**WOODCUT: DOING FROM THE KNOWLEDGE OF ART HISTORY:
ARTISTS AND WORKS, APPLIED TO HIGH SCHOOL STUDENTS**

Liliana Regina Ghirardello Dell'Agnesse

RESUMO: Neste artigo é apresentado um projeto desenvolvido com alunos do ensino médio técnico com idade entre dezesseis e dezoito anos, na Escola Técnica Estadual Jornalista Roberto Marinho em São Paulo, vivenciada no ateliê em consonância com os conteúdos ministrados em história da arte. A partir da apresentação de várias gravuras e suas respectivas técnicas com a proposição do fazer e experimentar desenhos, criação e técnicas. Com o conhecimento prévio de artistas e obras da história da arte, os alunos aprendem sobre o artista e sua época (contextualização histórica), sobre a visualidade da obra e seu significado (apreciação artística) e tem a oportunidade de aprender e aplicar a técnica utilizada (o fazer artístico, o fazer arte), criando assim a partir de suas referências e subjetividades um conhecimento concreto no fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte. Arte/educação. Xilogravura.

ABSTRACT: In this article we present a project developed with technical high school students aged between sixteen and eighteen, at the State Technical School Journalist Roberto Marinho in São Paulo, experienced in the studio in line with the contents taught in art history. From the presentation of several prints and their respective techniques with the proposition of making and experimenting drawings, creation and techniques. With prior knowledge of artists and works of art history, students learn about the artist and his time (historical context), about the visuality of the work and its meaning (artistic appreciation) and have the opportunity to learn and apply the technique used (artistic making, making art), thus creating from their references and subjectivities a concrete knowledge in artistic making.

KEYWORDS: Art History. Art/education. Woodcut.

Introdução

Neste artigo se apresenta o resultado composto por aulas teóricas a partir da historiografia da arte, e o resultado obtido em aulas práticas, para alunos do ensino médio técnico, com idade entre dezesseis e dezoito anos. Foram apresentadas gravuras e suas respectivas técnicas, desde Albrecht Dürer com a xilogravura (*Os Quatro Cavaleiros*, 1498), introduzindo outros artistas, como Rembrandt, xilogravuras de Lasar Segall e a produção de Maria Bonomi. A partir da proposição do fazer e experimentar desenhos, criação e técnicas, com o conhecimento prévio de artistas e obras da história da arte, os alunos aprendem sobre o artista e sua época (contextualização histórica), sobre a visualidade da obra e seu significado (apreciação artística) e têm a oportunidade de aprender e aplicar a técnica utilizada (o fazer artístico, o fazer arte), criando assim, a partir de suas referências e subjetividades, um diálogo concreto com o fazer artístico.

A técnica da xilogravura utiliza a madeira com material para a realização da matriz, por questões práticas e econômicas foram utilizadas bandejinhas de isopor (poliestireno expandido) para a realização das matrizes das xilogravuras.

Desenvolvimento

Gravuras são produzidas entalhando ou desenhando imagens sobre uma superfície, chamada de matriz. A matriz tanto pode ser madeira (xilogravura), metal ou pedra. Desde a antiguidade esse recurso é utilizado para compor imagens, os registros históricos comprovam que, no Japão, no século VI, já se imprimia

xilograficamente pelos processos originários da China, levados pelos monges budistas, segundo Machado, Franklin (p. 13,198), em seu livro *Cordel: xilogravura e ilustrações*.

As xilogravuras na Europa datam do século XV e sua utilização era para ilustrar cartas de baralho, imagens sacras e livros. No livro *Uma Breve História Ilustrada da Xilogravura*, Antônio F. Costela relata que “Na Borgonha, próximo a Dijon, França, foi encontrado um fragmento de uma matriz xilográfica que é considerada mais antiga da Europa”. Sua data, segundo se presume, situa-se entre 1370 e 1380.

A partir de períodos na história da arte, nos quais a xilogravura compunha parte das técnicas artísticas desenvolvidas pelos artistas, é possível situar e compreender por meio das imagens das obras, o período histórico, o artista que desenvolve a obra, o contexto social, econômico e cultural no qual o artista está inserido e ainda conhecer e apreender a imagem desenvolvida com a técnica da xilogravura.

John Dewey, em seu livro *Arte como Experiência*, ressalta a importância de se trabalhar com imagens de arte e, a partir delas, propor ao estudante que possa realizar trabalhos e desenvolver técnicas de acordo com suas percepções. Esse procedimento, segundo Dewey, traz o conhecimento dos fatos históricos e sociais identificados pela época, tanto quanto o conhecimento da cultura e técnicas desenvolvidas na época referendada nos estilos de arte demonstrados.

Para perceber, o espectador ou observador tende criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo

produtor original. Elas não são idênticas em um sentido literal. Mas tanto naquele percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto que, em sua fórmula, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciado pelo criador da obra. Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte... Aquele que olha deve passar por essa operação, de acordo com o seu ponto de vista e seu interesse. Em ambos, ocorre um ato de abstração, isto é, de extração daquilo que é significativo... Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. (Dewey, 2010, p. 137).

Assim como Dewey, Annie Smith, na Universidade de Toronto, no Canadá, na década de 1970, descreve em seu livro *Getting Into Art History* como trabalhar propostas educativas por meio da leitura de imagens de obras de arte, contextualizando estas dentro do período histórico, tanto quanto as características e técnicas desenvolvidas pelos artistas. A abordagem proposta por Annie Smith é incentivar o estudo original de artistas, seus assuntos, as circunstâncias que permeiam suas vidas, os meios culturais e sociais que os circundam e conhecer a produção artística, traduzindo todos esses assuntos em problemáticas a serem reconhecíveis para os estudantes. Afirma acreditar firmemente em uma abordagem experiencial da aprendizagem e como resultado de anos de trabalho defende a prática com os estudantes: “é a experiência real, o envolvimento ativo, a energia criativa e o compromisso dado a qualquer situação que nos leva a resultados significativos. O aprendizado é ativo, não passivo” (SMITH, 1993, p. 3).

O tipo de ensino de que estou falando cria aqueles “momentos de intensidade” que caracterizam o aprendizado ponderado. Eu acredito que o bom ensino deve incluir narrativa, dramatização, recriação e construção imaginativa – técnicas pedagógicas que alguns chamam de “organizadores conceituais” – pelas quais professores e alunos fazem algo acontecer que realmente “nos pressiona a pensar”. Usando métodos familiares de palestra e slides de novas maneiras, conectando os alunos diretamente com arte, artistas e eventos históricos, e exigindo e celebrando as expressões tangíveis de suas respostas, podemos abordar o ensino da História da Arte com confiança e prazer. (SMITH, 1993, p. 18).

A abordagem proposta e demonstrada por Annie Smith é incentivar o estudo original de artistas, seus assuntos, as circunstâncias de suas vidas e os produtos de sua criatividade, traduzindo todos esses assuntos em problemáticas hoje reconhecíveis. Isso é alcançado com uma variedade de técnicas de ensino – situacional encenação dramática, emocionante e criativa de alguns dos episódios históricos da arte, que compartilham a propriedade de terem sido aperfeiçoados e destacados na prática.

Através das eras, períodos e “ismos” da história da arte, no ensino e aprendizado compartilhados resultam claramente em confrontos intencionais e intensamente pessoais com obras de arte e artistas, um processo que chama de “Abordagem Experimental do Ensino de História da Arte”. (SMITH, 1993, pp. ix)

Smith se inspira em uma citação de Edmund Feldman de um artigo para Art Education (1980, p. 9).

Para fins curriculares, podemos pensar em História da Arte como uma espécie de antropologia... Embora as palestras sobre história da arte sejam frequentemente fascinantes, ajudaria imensamente se alternativas ao quarto escuro e ao método de palestras pudessem ser criadas. O ensino convencional da história da arte oferece uma ilustração clássica do ensino, viciada pela consciência do aluno de que ele será testado por um método que tende a estragar seu interesse e afeição pelo assunto. (apud SMITH, 1993, pp. x).

Os projetos expressam a crença na necessidade de experiência direta com arte e se concentram na aquisição e emprego de habilidades como acuidade visual, recordação visual, referência de tempo e verbalização de material visual. Eles vêm em pelo menos duas categorias: os projetos que não requerem conhecimento prévio de arte, artista ou cultura, por parte dos alunos e aqueles que solicitam análises e/ou pesquisas cuidadosas ao tentar uma tarefa.

A Proposta Triangular

Essa proposta trouxe para o ensino de artes uma ampliação do conhecimento em arte, por situar a obra e o artista em um contexto social e temporal, trazendo informações históricas e culturais, ao qual o objeto de arte está intrinsecamente vinculado.

A Abordagem Triangular, também conhecida como Proposta Triangular, elaborada por Ana Mae Barbosa na década de 1990, engloba vários parâmetros de ensino-aprendizagem, de forma não linear e que podem ser trabalhados pelo professor

ao mesmo tempo e são eles: leitura da imagem e do objeto, por meio de interpretação e análise do objeto de arte, a contextualização de referenciar e situar o objeto de arte no mundo social, vinculado ao tempo/espaço que a obra e o artista estão inseridos e finalmente o fazer artístico, a prática artística desenvolvida por aquele que conheceu arte.

A Proposta Triangular foi experimentada no Museu de Arte Contemporânea da USP de 1987 a 1993, tendo como meio a leitura de obras originais. De 1989 a 1992 foi experimentada também nas escolas de rede municipal de ensino de São Paulo, por meio de reproduções de obras de arte e visitas aos originais no museu. Este projeto foi iniciado no período em que Paulo Freire foi secretário de Educação do Município de São Paulo. Ainda em 1989, se iniciou a experimentação da Proposta Triangular, usando-se o vídeo para a leitura da obra de arte. Este último projeto, financiado e coordenado pela Fundação IOCHPE, envolveu uma pesquisa preliminar em Porto Alegre, RS, e deflagrou intenso programa de atualização de professores em muitos estados e cidades do Brasil. O objetivo era atingir escolas do interior do país onde não há museus e onde as bibliotecas têm poucos livros de arte, pois esses são muito caros no Brasil (BARBOSA, 1998, p. 35-36).

Ao trazer para o conhecimento do estudante a obra de arte, dá-se o início do conhecimento da imagem, mas também das circunstâncias sociais e históricas, em que foram gestadas, abrindo um leque de experimentações na área do ensino-aprendizagem em arte. Segundo Ana Mae Barbosa, interpretar a conjuntura de uma obra de arte consiste em situá-la, não só historicamente:

mas também social, biológica, psicológica, ecológica, antropológica, etc., pois contextualizar não é só contar a história da vida do artista que fez a obra, mas também estabelecer relações dessa ou dessas obras com o mundo ao redor, é pensar sobre a obra de arte mais ampla. (Barbosa 2005, p. 142).

Aprendizagem Ativa

Aprendizado ativo é um modelo educacional que visa colocar o discente como protagonista na ação, ou seja, o estudante deve aprender de forma participativa e atuante no processo de ensino-aprendizagem, deve aprender de forma autônoma, a partir de problemas e situações reais. José Moran explica que “quanto mais aprendemos próximos da vida, melhor”.

A aprendizagem ativa é uma aprendizagem calcada em experimentações, nas quais o estudante é chamado a participar diligentemente com ações concretas para estabelecer o conhecimento.

De acordo com José Moram, aprende-se ativamente desde que se nasce e ao longo da vida, em processo de “design” aberto, enfrentando desafios complexos, combinando trilhas flexíveis e semiestruturadas, em todos os campos (pessoal, profissional, social), que ampliam a percepção, conhecimento e competências para escolhas mais libertadoras e realizadoras.

O professor ao fazer a escolha de uma aprendizagem ativa deve se posicionar como mediador de um instrumental teórico, como suporte para pesquisas e intervenções diretas e efetivas dos estudantes. Paulo Freire se referia contrário à prática na qual o modelo escolar usa a transmissão e avaliação uniforme para

todos os discentes, nomeava essa ação como transmissão bancária, na qual o indivíduo que presencia o conteúdo não é chamado a participar deste, e nem existe a garantia de que o assunto transmitido, via oral, foi compreendido.

As metodologias são diretrizes que apontam o caminho para várias formas de aprendizagens ativas. Orientam os processos de ensino-aprendizagem e propõem um novo papel para o professor; retiram o professor na condição de detentor do conhecimento e coloca o estudante como protagonista da ação. "As aprendizagens por experimentação, por design e aprendizagem maker são expressões atuais da aprendizagem ativa, personalizada e compartilhada". (Moran, 2018, p. 3).

William Glasser, médico e psiquiatra, afirma que não se deve trabalhar com memorização, porque a maioria dos alunos esquece os conceitos após a aula, e que os alunos aprendem efetivamente fazendo. Suas pesquisas o levaram a criar uma teoria com o grau de aprendizagem de acordo com a técnica utilizada, classificada desta forma: 10% quando se lê; 20% quando se ouve; 30% quando se observa; 50% quando se vê e ouve; 70% quando se discute com outros; 80% quando se faz; 95% quando se ensina aos outros.

Nas metodologias ativas de aprendizagem, o aprendizado se faz a partir de problemas e situações reais, vivenciadas e próximas da realidade dos estudantes; a teoria aproximada à prática desenvolveria um conhecimento com resultados significativos, ou seja, o conhecimento que é vivenciado é aprendido e incorporado ao indivíduo, que pratica a ação do fazer.

Jonh Dewey descreve que um dos principais objetivos da educação é transformar o indivíduo como um todo, ao praticar o conteúdo teórico ensinado, os alunos são estimulados a pensar por si próprios.

Resultados e Discussão

O planejamento destas aulas tem o objetivo de apresentar aos discentes, a partir da história da arte, períodos e artistas que se utilizaram da técnica de xilogravura e suas aplicações; a intenção é propiciar o conhecimento de arte, relacionar o período, o artista, os materiais e as técnicas utilizadas. O planejamento das aulas se inicia a partir da visualização com imagens das diversas gravuras e diferentes técnicas de impressão, para que saibam diferenciar os processos de gravura: xilogravura tendo a matriz de madeira, a linoleogravura, feita sobre placas de borracha, o linóleo, gravura em metal, gravada em placas de cobre, incisão direta ou banhos de ácido, chamadas de água forte e água tinta, e a litografia que utiliza a pedra como suporte. Foram introduzidas as primeiras imagens das gravuras chinesas e a conceituação da técnica da xilogravura, por meio de imagens das obras e artistas, com vídeos, aulas expositivas e dialogadas, além de pesquisa de imagens realizadas pelos estudantes.

O objetivo a ser alcançado é ampliar o repertório artístico do discente e, após a obtenção desse conteúdo, experimentar a técnica da xilogravura, partindo de suas próprias criações e subjetividades. São mostradas imagens de Albrecht Dürer, como a xilogravura “Os Quatro Cavaleiros, 1498” (figura1),

introduzindo outros artistas como Rembrandt (figura 2), Lasar Segall (figura 3), as xilogravuras de Cordel (figura 4) e a produção de Maria Bonomi (figura 5).



Figura 1: Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse, DÜER, Albrecht. Dimensão: 39,5 cm x 28 cm. Técnica: xilogravura Ano: 1498. Acervo: British Museum, Londres, Reino Unido. Fonte: <https://virusdaarte.net/albrecht-durer-os-quatro-cavaleiros-do-apocalipse/>



Figura 2: Cristo Pregando, REMBRANDT, Van Rijn. Dimensão: 15,5 cm x 20,7 cm. Técnica: Água Forte Ano: 1652. Acervo: Saint Louis Art Museum, EUA. Fonte: <https://louvoresdoaltissimo.wordpress.com/pintando-a-biblia/>



Figura 3: Mendigo, SEGALL, Lasar. Dimensão: 30,0 cm x 23,0 cm. Técnica: xilogravura sobre papel Ano: 1913. Acervo: Museu Lasar Segall, São Paulo-SP, Brasil. Fonte: <https://virusdaarte.net/segall-mendigo/>



Figura 4: Forró dos Bichos, BORGES, José Francisco. Dimensão: 66,0 cm x 48,0 cm. Técnica: xilogravura sobre papel. Fonte: <https://cestariasregio.com.br/produto/xilogravura-j-borges-forro-dos-bichos/>



Figura 5: Ginete Serasa, BONOMI, Maria. Dimensão: 50,0 cm x 30,0 cm.
Técnica: Litogravura Ano: 1993. Fonte:
<https://louvoresdoaltissimo.wordpress.com/pintando-a-biblia/>

A partir dos conhecimentos prévios dos artistas, obras e conhecimento da técnica de xilogravura, os estudantes passam para a parte prática do trabalho, o de desenvolver as próprias xilogravuras: 1- desenvolvem desenhos no tamanho correspondente à prancha de isopor (material de base a ser utilizado para a grafia com agulhas) (figura 6); 2- transferem o desenho para a matriz de isopor (figura 7); 3- utilizam agulhas de diferentes espessuras, vincando, gravando na matriz, experimentando maior e menor profundidade do vinco; 4- entintam a matriz (figura 8); 5- pressionam o papel na matriz entintada para retirada da 1ª impressão.

Durante a realização do processo prático de entintar a matriz e impressão da primeira gravura, os estudantes percebem que a estampa do desenho sai invertida, não da maneira que se havia

projetado inicialmente o desenho e a composição; a partir desse resultado, todos retomam seus desenhos para gravar novas matrizes, agora com a percepção correta de posicionar a gravação da matriz na posição do desenho almejada para a gravação.

A confecção de várias xilogravuras é realizada por meio das matrizes de diferentes estilos. (figura 9)



Figura 6: Alunos desenvolvendo desenhos para a matriz. Fonte: Autora, 2018.



Figura 7: Alunos transferindo os desenhos para a matriz. Fonte: Autora, 2018.



Figura 8: Alunos entintam a matriz. Fonte: Autora, 2018.



Figura 9: Xilogravura realizada pelos alunos. Fonte: Autora, 2018.

O neurocientista David A. Souza descreve oito competências cognitivas desenvolvidas pelas artes: percepção de como uma parte interage com outras, atenção ao detalhe, percepção de que os problemas podem ter múltiplas soluções e de que as perguntas podem ter muitas respostas, habilidade de mudar de meta durante um processo, permissão para tomar decisões na falta de uma regra, uso da imaginação como fonte de conteúdo, aceitação para operar dentro de limites e habilidade, para ver o mundo dentro de uma perspectiva estética.

Conclusões

O professor de arte que ministra conteúdos referentes à historiografia da arte oportuniza aos estudantes o conhecimento de outras épocas, situadas em um espaço-tempo, uma cultura de modos diversos da sociedade atual em que estão inseridos. Annie Smith afirma que “os alunos ganham confiança em suas próprias habilidades de ‘se ver como o artista’ e expressar as qualidades de uma imagem de várias maneiras”.

Esse escopo de informações propicia a inserção em épocas e costumes que relatam a história social, econômica e política vinculada a cada sociedade apresentada. As obras exibidas de cada artista transmitem a expressividade cultural por meio das imagens e técnicas apresentadas. Ao conhecer as técnicas desenvolvidas pelos artistas, neste caso, a xilogravura, os estudantes são chamados a participar de um trabalho ativo, utilizando as técnicas antes desenvolvidas para expressar ideias próprias e com a realização da atividade artística. Além de fixar os conhecimentos dos artistas e épocas, também desenvolvem habilidades e competências.

Ao fim do período de execução do projeto (aulas ministradas a partir da historiografia da arte, artistas e técnicas xilográficas em distintas épocas); execução de matrizes e tiragem (imagem retirada a partir da matriz, leva a assinatura do artista e é numerada), o discente: passa a conhecer a xilogravura em diferentes períodos da história da arte; aprecia a obra em diferentes contextos históricos; percebe a diferença das obras e autores de acordo com o período histórico e estilo pessoal de

cada artista; aprende que as gravuras são assinadas, numeradas e datadas pelo próprio artista; desenvolve a percepção espacial e cognitiva, ao pensar formas de transpor os desenhos na posição e quadrantes imaginados; o conhecimento se torna significativo por extrapolar a teoria e possibilitar a experimentação; desenvolve concentração e raciocínio para propor soluções (neste caso, solucionar a imagem invertida); desenvolve gosto estético; desenvolve autoestima e satisfação pela execução do trabalho.

A execução deste projeto demonstrou que, a partir de atividades teóricas e práticas, os estudantes envolvidos participaram ativamente do desenvolvimento dos trabalhos e posteriormente se interessaram em descobrir novas técnicas desenvolvidas por outros artistas inseridos em distintas épocas.

A aprendizagem ativa em Arte amplia o repertório cultural e cognitivo do indivíduo, desenvolve a percepção, o gosto estético e a compreensão do desenvolvimento social, econômico e político com a inserção na História da Arte.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae. (Org.). Arte-Educação Contemporânea, Consonâncias internacionais. São Paulo: Cortez, 2005.
- BARBOSA, Ana Mae. Tópicos utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. Teoria e Prática da Educação Artística. Cultrix, 1975.
- BACICH, Lilian e Moran, José (Orgs.). Metodologias Ativas para uma Educação Inovadora. Penso Editora Ltda. 2018.
- DEWEY, John. Arte Como Experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GLASSER, W., MD (1998). O professor da escola de qualidade. Nova York: Harper Perennial.



SMITH, Annie. *Getting Into Art History*. Toronto Ontario, Canadá: Barn Press, 1993.

SOUZA, David, A. *Neurociência Educativa. Mente, cérebro, educação*. Ed. Narcea. 2014.

EXPERIÊNCIAS E APRENDIZAGENS NO PROJETO “ESPAÇO DO ÓCIO CRIATIVO”

EXPERIENCES AND LEARNING IN THE PROJECT “SPACE OF CREATIVE LIFE”

Rafael Matheus Moreira Monteiro (UFPA)ⁱ

RESUMO: Este artigo é a divulgação da pesquisa no âmbito da Arte/Educação a partir do Projeto educativo, como ação político-estética, intitulado de Processos de Criação, Produção, Ensino-Aprendizagem em Desenho, Pintura e Expressões Bidimensionais na formação do Professor de Artes Visuais e do Artista Plástico ou Visual no âmbito das Artes Moderna e Contemporânea de Belém/PA, Amazônia. A premissa do projeto é desenvolver com os discentes um repertório visual que venha a colaborar com os processos individuais de pesquisa em/sobre Artes Visuais, por meio do pensar, do sentir e do fazer artístico no espaço bidimensional/ Laboratórios de Desenho e Pintura. Apresentaremos as bases conceituais e metodológicas baseada na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, focada na leitura, na contextualização, e no fazer artístico.

PALAVRA-CHAVE: Arte/educação; Abordagem triangular; pesquisa em/sobre Artes Visuais; Ação Político-Estética.

ABSTRACT: This article is the dissemination of research in the scope of Art / Education from the educational project, as a political-aesthetic action, entitled Creation, Production, Teaching-Learning Processes in Drawing, Painting and Two-dimensional Expressions in the formation of the Visual Arts Teacher and Visual or Visual Artist in the scope of Modern and Contemporary Arts in Belém / PA, Amazon. The premise of the project is to develop with the students a visual repertoire that will collaborate with individual research processes in / about Visual Arts, through thinking, feeling and artistic making in the two-dimensional space / Drawing and Painting Laboratories. We will present the conceptual and methodological bases based on the Triangular Approach of Ana Mae Barbosa, focused on reading, contextualization, and artistic making.

KEYWORD: Art / education; Triangular approach; research in / about Visual Arts; Political-Aesthetic Action.

Introdução:

Este artigo é a divulgação dos resultados da pesquisa no âmbito da Arte/Educação a partir do Projeto educativo, como ação político-estética, intitulado de “Processos de Criação, Produção, Ensino-Aprendizagem em Desenho, Pintura e Expressões Bidimensional”, que foi nomeado com o título fantasia de “Espaço do Ócio Criativo”. Apresentaremos as bases conceituais e metodológicas baseada na Abordagem Triangular sistematizada no Brasil pela Arte/Educadora Ana Mae Barbosa (1998), focada na leitura, na contextualização, e no fazer artístico. A Arte e suas relações com a estética e a política, em que a dimensão estética em Arte diz respeito, dentre outros aspectos, à compreensão sensível-cognitiva do objeto artístico inserido em um determinado tempo-espaço.

Este projeto é um dos contemplados pelo edital de Apoio à Infraestrutura de Laboratórios de Ensino (Labinfra) ofertado pela Pró-Reitoria de Ensino de Graduação (PROEG), que faz parte do Programa de Apoio à Qualificação do Ensino de Graduação (PGRAD). O edital teve o objetivo de selecionar projetos para investir recursos em infraestrutura laboratorial utilizada para o ensino de graduação. As disciplinas integram o desenho curricular do Bacharelado e da Licenciatura em Artes Visuais nos seguintes períodos: 1º semestre (Laboratório de Fundamentos do Desenho), 2º Semestre (Laboratório de Experimentação em Desenho e Laboratório de Fundamentos da Pintura), 3º semestre (Laboratório de Experimentação Bidimensional), as quais estão sob responsabilidade das unidades/Subunidades: Instituto de

Ciências da Arte (ICA)/ Faculdade de Artes Visuais (FAV)/ Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais.

A premissa do projeto é desenvolver com os discentes um repertório visual que venha a colaborar com os processos individuais de pesquisa em/sobre Artes Visuais (CATTANI, 2002; REY, 2002), por meio do pensar, do sentir e do fazer artístico no espaço bidimensional/ Laboratórios de Desenho e Pintura, e através da realização de visitas técnicas às exposições e museus de arte, que vem sendo realizado desde abril de 2017 no âmbito do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais nas disciplinas Laboratório de Experimentação em Desenho e Laboratório de Fundamentos da Pintura, ministrada respectivamente pelos docentes Neder Charone e Rosangela Britto. Neste projeto foi selecionada a discente do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, turma de 2016, Rafael Monteiro como monitora do projeto Educativo sob a orientação da docente Rosangela Britto, que desempenha o papel de Coordenadora Geral do projeto, que vem contribuindo com a infraestrutura qualitativa dos laboratórios e a melhoria de ações de ensino/aprendizagem em Artes Visuais integradas entre as disciplinas laboratoriais.

Apresentaremos inicialmente a contextualização e justificativa da criação do projeto Educativo, e no segundo momento às bases conceituais e metodológicas baseada na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (1998), assim como, as ações realizadas pelo projeto durante seu tempo de vigência que se iniciou em 2017 e terminou em 2019.

Contextualização e justificativa da Proposta

O Curso de Licenciatura Plena e Bacharelado em Artes Visuais oferece anualmente 40 vagas por meio do processo seletivo da UFPA, desde 2017 não realiza como etapa deste processo, o teste de habilidade específica. Em 2016, o Curso completou 40 anos de existência, sua história remonta-se ao ano de 1976, quando era intitulada Educação Artística-Habilitação Artes Plásticas. A Resolução nº 3.615, de 22 de novembro de 2007 aprova a criação dos Cursos de Licenciatura Plena e Bacharelado em Artes Visuais. Os Cursos foram reconhecidos e avaliados pelo Ministério de Educação, com o conceito quatro (04). Atualmente as equipes do Núcleo Docente Estruturante (NDE) do Curso vêm reordenando os Projetos Político Pedagógicos destes, em especial o do Curso de Licenciatura para atender as demandas da Resolução nº 2, de 1º de julho de 2015, que defini as diretrizes nacionais para formação inicial em nível superior.

A estrutura curricular dos Cursos é composta por quatro núcleos, em especial no Núcleo de Experimentação de Meios, agrupam-se as disciplinas laboratoriais, ordenadas em cinco dimensões relacionadas às linguagens artísticas, destaco os Processos Bidimensionais, que contempla as disciplinas: Laboratório de Fundamentos de Desenho (102 horas); Laboratório de Experimentação de Desenho (102 horas); Laboratório de Fundamento da Pintura (102 horas); Laboratório de Experimentação Bidimensional (68 horas).

As disciplinas têm como competência capacitar os discentes a ver, observar, criar, expressar e comunicar imagens gráficas e

pictóricas (representações plástica) conhecendo os elementos estruturantes de uma obra de arte/informação visual (ponto, linha, forma, cor, a direção, o tom, a textura, a dimensão, a escala e o movimento) e sistematizar os processos de criação, expressão e produção individual de obras de artes, utilizando suportes tradicionais ao contemporâneo, por meio da aplicação de técnicas puras e mistas de desenho e pintura; assim como, visa ampliar o repertório visual do discente por meio de leituras de obras gráficas e pictóricas de artistas visuais internacionais e nacionais, assim como, a contextualização desta produção moderna e contemporânea em Artes Visuais por meio da realização de visitas técnicas aos museus de artes de Belém, e/ou aos ateliers de artistas plásticos ou visuais paraenses; Refletir as experimentações gráficas e pictóricas por meio da análise contínua dos portfólios; Conhecer e refletir sobre os processos de ensino e aprendizagem das linguagens gráfica e pictórica a ser aplicado em sala de aula e/ou em espaços culturais.

Na avaliação do MEC realizada nos anos de 2012 e 2015, na dimensão três de Infraestrutura, referente à qualidade dos Laboratórios Especializados dos Cursos de Bacharelado em Artes Visuais obtivemos respectivamente os conceitos 2 e 3, de um total de 5 pontos. No Curso de Licenciatura, em 2013, neste item obtivemos o conceito 2. Observam-se nas considerações dos pareceristas acerca destas pontuações, que o prédio Anexo ao Atelier de Artes foi inaugurado em 2014, que comprova a melhoria de pontuação deste item, já a avaliação de 2013 do

Curso de Licenciatura em Artes Visuais alguns itens que destaco, ainda permanecem insuficientes seja na quantidade e qualidade: “não oferecem mobiliário, equipamentos e materiais suficientes para a demanda do curso”, “locais para desenvolvimento e armazenamento dos trabalhos”. Da avaliação do Curso de Bacharelado de Artes Visuais de 2015 destaco a seguinte avaliação: “Os serviços dos laboratórios especializados implantados com respectivas normas de funcionamento, utilização e segurança atendem, de maneira insuficiente, em uma análise sistêmica e global, aos aspectos: apoio técnico, manutenção de equipamentos e atendimento à comunidade” (Grifo nosso).

Ao encontro da melhoria da qualidade dos usos didático-pedagógico dos laboratórios de Desenho, Pintura e Expressões Bidimensionais que foi proposto esse projeto Educativo intitulado “Processos de Criação, Produção, Ensino-Aprendizagens em Desenho, Pintura e expressões Bidimensionais na formação do Professor de Artes Visuais e do Artista Plástico ou Visual no âmbito das Artes Moderna e Contemporânea de Belém (Pa), Amazônia.” Compreendo que o docente universitário de Artes Visuais, como trabalhador social necessita investir no decurso de sua formação educacional/ e de Ensino, pois a mesma mobiliza um capital de saberes (saber ser, saber estar, saber fazer, saber dizer) que não se estagna, que se modifica continuamente se houver uma reflexão sobre sua prática e modificações na sua atuação profissional como docente, em busca de qualificação, melhorias e inovações em sua prática

artística, na constituição do seu ser artista) e de ensino-aprendizagem em Artes Visuais/Linguagens bidimensionais(saber ser professor de Arte).

Britto (2016) destaca no projeto Educativo a sua trajetória de vinte e três anos de trabalho na UFPA (admitida em 1996), nas marcas e entrelinhas dessas memórias e histórias, essa trajetória está integrada ao campo interdisciplinar, tendo como referente às Artes Plásticas e a Museologia e o Patrimônio, em que o museu tem sido experiência como campo prático da Museologia e como mídia pedagógica no processo de ensino-aprendizagem em Artes Plásticas/Visuais. O conceito de mídia pedagógica, terminologia empregada pela arte/educadora Maria Heloisa Ferraz e Maria Fusari (1992a) é aplicado para ressignificar as interações referentes aos usos educacionais dos recursos pedagógicos no ensino das artes visuais e na leitura da imagem na contemporaneidade das cidades. Assim, o processo de ensino em Artes Plásticas tem sido vivenciado como metodologia de frequência aos espaços museológicos e culturais, as galerias e ao ambiente urbano patrimonializado e a patrimônio ambiental. A fundamentação das ações tem sido orientada pelos princípios da educação estética e artística e/ou a educação patrimonial. Ainda, segundo Fusari e Ferraz (1992b), a dimensão estética em Arte diz respeito, dentre outros aspectos, à compreensão sensível-cognitiva do objeto artístico inserido em um determinado tempo-espço sociocultural. Acrescentamos que é importante um aprofundamento teórico para que se possa discutir também a abrangência dos fatores culturais e sociais na

formalização do pensamento e ação educativa em Arte. Para as autoras a concepção de artístico relaciona-se diretamente com o ato de criação da obra de arte, desde as primeiras elaborações de formalização dessas obras até em seu contato com o público ou ao sistema da Arte. Enfatizam que o fazer artístico (a criação) é a mobilização de ações que resultam em construções de formas novas a partir da natureza e da cultura; é ainda o resultado de expressões imaginativas, provenientes de sínteses emocionais e cognitivas. No próximo tópico explicitaremos as bases conceituais do projeto Educativo, e as atividades realizadas nos museus, galeria e no contato direto com os artistas visuais.

Bases Conceituais, Metodológicas e as ações realizadas

A ideia de “ócio criativo” foi proposta pelo professor e sociólogo italiano Domenico de Masi (2000) no meio da década de 90 do século XX. Basicamente, o ócio criativo é uma maneira inovadora de definir o trabalho. No livro “O Ócio Criativo”, elaborada por meio de entrevista entre o pensador e Maria Palieri, o autor demonstra como alegria e satisfação pessoal no cotidiano aumenta a criatividade, que por sua vez faz crescer o potencial de imaginação necessário a um melhor desempenho produtivo no trabalho. Ele diz:

Existe um ócio dissipador, alienante, que faz com que nos sintamos vazios, inúteis, nos faz afundar no tédio e nos subestimar. Existe um ócio criativo, no qual a mente é muito ativa, que faz com que nos sintamos livres, fecundos, felizes e em crescimento. Existe um ócio que nos depaupera e outro que nos enriquece. O ócio que enriquece é o que é

alimentado por estímulos ideativos e pela interdisciplinaridade (DE MASI,2000, p. 223-224).

Deste modo a proposta do nome fantasia do projeto “Espaço do Ócio Criativo” tem como referencia a idéia de Domenico onde neste espaço pensamos criar um ambiente propício para pesquisa em/sobre artes plásticas e/ou visuais no âmbito das artes moderna e contemporânea regionais.

Através das Artes temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças. Logo, para compreender a cultura de um país, Estado ou sociedade ou até mesmo fundar uma identificação cultural, é imprescindível o conhecimento das Artes. Através da poesia, dos gestos, da imagem, as Artes falam aquilo que a história, a sociologia, a antropologia, dentre outros, não podem dizer porque elas usam um outro tipo de linguagem, a discursiva, a científica, que sozinhas não são capazes de decodificar nuances culturaisⁱⁱ. Sobre a questão da Arte na Educação contemporânea, Ana Mae Barbosa (2005):

Nos últimos anos, o esforço para entender a Arte/educação ou ensino da Arte em relação à cultura em que se insere gerou estudos muito significativos [...] .na realidade não temos uma Arte/Educação subdesenvolvida, mas sim pensamento próprio [...] . Dialogamos com o pós-modernismo ou ultramodernismo e sistematizamos nosso próprio esquema como Proposta Triangular, inspirada em múltiplas experiências estudadas em diferentes lugares [...]. Atualmente, a abordagem mais contemporânea de Arte/educação, na qual

estamos mergulhados no Brasil, é a associada ao desenvolvimento cognitivo. [...]. No Brasil, a princípio, trabalha-se a percepção dessa gramática visual só a partir da percepção do mundo fenomênico. Nos anos 80, precisamente a partir de 1983 (Festival de Inverno de Campos do Jordão), o esforço cognitivo de aprender a imagem da arte ampliou-se, e outras mídias visuais também passaram a interessar à Arte/Educação e a um novo grupo, o de especialistas em educação e comunicação (BARBOSA, 2005, p.11-22, grifo do autor).

Deste modo, nesse projeto Educativo enfatizamos a abordagem associada ao desenvolvimento cognitivo, que não se baseia somente na apreensão da forma, mas que se amplia ao esforço de abertura de se dirigir ao contexto perceptual e contextual. A escolha da Abordagem Triangular, sistematizada no Brasil por Ana Mae Barbosa (1998), vem sendo o recurso metodológico norteador do projeto "Espaço do Ócio Criativo". Outra questão essencial volta-se a mediação (BARBOSA, 2009) em espaços culturais ou museológicos, ou mesmo, a visitação nos Ateliers dos Artistas Visuais, e as galerias públicas e particulares. No intuito de aproximar o discente da crítica da obra de arte/ leitura e o conhecimento dos processos de criação e expressão do artista visual. Nesta perspectiva, nos baseamos nos estudos de Robert William Ott (1997, p.111-139), acerca do sistema Image Watching, que envolvem ações que tem como função preparar as pessoas aos questionamentos críticos.

A sistematização da aprendizagem triangular ocorreu no Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1987 e 1993 onde a mesma deriva em uma triangulação epistemológica, ao designar

os componentes do ensino/aprendizagem por três ações mentalmente e sensorialmente básicas, quais sejam: criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização (BARBOSA, 1998, p.30-51).

Segundo Ana Mae Barbosa a contextualização seria:

Contextualizar é estabelecer relações. Neste sentido, a contextualização no processo ensino-aprendizagem é a porta aberta para a interdisciplinaridade.[...] É através da contextualização que se pode praticar uma educação em direção à multiculturalidade e à ecologia, valores curriculares que definem a pedagogia pós-moderna acertadamente defendidos pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN)ⁱⁱⁱ (BARBOSA, 1998, p. 38).

Em síntese, o projeto Educativo iniciado em Abril de 2017, e finalizado em 2019, vem experienciando essas ações que envolvem estratégias de mediação e a abordagem triangular. Essas ações se concentram em três eixos complementares: ações Didático-Pedagógicas; ações de Infraestrutura e Manutenção; e ações de Aquisição de Insumos Artísticos.

Entre as ações Didático- Pedagógicas nós realizamos Visitas Técnicas às Exposições de Arte, com o encontro dos Artistas ou Curadores e Educadores das Mostras, confecção de materiais didáticos, oficinas, exercícios de leitura e releitura de obras artísticas, tendo como metodologia norteadora dessas ações Didático- Pedagógicas a Abordagem Triangulas de Ana Mae Barbosa. Dentre as visitas orientadas citarei algumas: Traços e Transições Revisitada- na Sala Ruy Meira, em 31 de Outubro

2017, 12 mulheres artistas- na Casa das 11 Janelas, em 11 de novembro de 2017, exposições do evento "Arte Pará 2017: A Virada do Arte Pará e os Museus de Belém"; Exposição: As Coleções – O olhar do Coração – Artistas Paraenses no Acervo de José Alex Athias no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas realizada dia 16 de Junho de 2018; Exposição Individual de Nina Matos na ELF – GALERIA no dia 20 de outubro de 2018; Visita + Bate Papo com Artistas na Exposição Experiência Vertigem: Novas Aquisições da Coleção Amazoniana realizada no Museu da Universidade Federal do Pará – MUFPA na data de 06 de abril de 2019; Exposição individual de Geraldo Teixeira, Geografia do Espelho, 2019 . O projeto também realizou oficinas pela parte da manhã, ministradas pela bolsista do projeto, que tinham o objetivo de reforçar os conteúdos ministrados nas disciplinas que integram o desenho curricular do Bacharelado e da Licenciatura em Artes Visuais que são: Laboratório de Fundamentos do Desenho (1º semestre), Laboratório de Experimentação em Desenho e Laboratório de Fundamentos da Pintura (2º semestre), Laboratório de Experimentação Bidimensional (3º semestre), assim como abrir para os discentes o espaço dos laboratórios para a utilização de insumos artísticos para a confecção dos trabalhos avaliativos das disciplinas.



Figura 01: Turma de Lab. De Experimentação Bidimensional visitando exposição individual de Geraldo Teixeira, "Geografia do Espelho", 2019. Acervo do Projeto.



Figura 02: Alunos de Artes Visuais durante oficina de pintura e desenho, realizada nos laboratórios de desenho e pintura da Faculdade de Artes Visuais (FAV). Acervo do Projeto.

Dentre as ações de melhoria da Infra-Estrutura Física e Manutenção, o projeto conseguiu adquirir novos equipamentos para a melhoria da infra-estrutura dos laboratórios, tais como: computador, para a confecção de certificados e outras funções

ligadas ao projeto, mesas para desenho, bonecos articulados para desenho de observação, pranchetas tamanho A3 para desenho, Instalação de pia inox no laboratório de desenho, cavaletes, cavaletes de mesa e a criação de um espaço expositivo localizado no corredor das salas de desenho e pintura. Também foi criado o “Espaço do Ócio Criativo”, externo aos laboratórios e localizado no Prédio Atelier de Artes, que se propõe a ser um espaço de pesquisa em/sobre arte com leitura e troca de livros, leitura de obras de Arte e reprodução de obras de arte e quadro negro para que o aluno possa se expressar. Frente as dificuldades que os discentes das disciplinas possuem em comprar os materiais de desenho e pintura, o projeto disponibilizou aos alunos os materiais necessários para a experimentação artística.



Figura 03: Laboratório de Desenho. Acervo do Projeto.



Figura 04: Espaço do Ócio Criativo. Acervo do Projeto.

O projeto também contribuiu para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso da bolsista do projeto Rafael ao disponibilizar o espaço dos laboratórios e materiais para a realização da Oficina de Desenho e Pintura: As Práticas Artísticas para o Desenvolvimento de Poéticas Autobiográficas e Autoafirmativas no Combate ao Preconceito e Discurso de Ódio, com carga horária de 10 horas. O objetivo do TCC consistia na análise e reflexão da experiência em sala, para avaliar a metodologia e a proposta da oficina, foi passada aos alunos uma pequena ficha para que avaliassem a experiência na oficina. Se inscreveram 22 pessoas nesta oficina, porém em média frequentavam 10 pessoas e 8 pessoas avaliaram a experiência. A ficha continha as seguintes perguntas: "Quais os pontos fortes da oficina?"; "Quais os pontos fracos da oficina?"; "O que você mudaria para melhorar os processos de ensino/aprendizagem da oficina caso fosse participar outra vez?" e "Observações".

Também atrás da ficha tínhamos um espaço para que os alunos avaliassem a experiência com a oficina, onde eles podiam avaliar cada dia e mais a oficina em geral nas seguintes categorias: “Péssimo”; “Fraco”; “Médio”; “Bom”; “Excelente” e “Não sei opinar”.

Sobre a forma como as aulas foram ministradas, no item 1, que se referia ao primeiro dia de oficina, “Apresentação, introdução ao Desenho e Exercício do Traço”, todas as pessoas avaliaram este item como “Excelente”. No item 2, que se referia ao segundo dia de oficina, “Introdução a Pintura, Experimentações com a Cor”, todas as pessoas avaliaram este item como “Excelente”. No item 3, que se refere ao terceiro dia de oficina, “História(s) da Arte; Uma Proposta Cartográfica”, 1 pessoa avaliou como “Médio”, duas como “Bom”, quatro pessoas avaliaram como “Excelente” e duas não souberam opinar. No item 4 e 5, “Experimentações Artísticas”, todos avaliaram a experiência como “Excelente”. Por fim, todos avaliaram a oficina como sendo “Excelente”. Como ponto forte da Oficina, foi pontuada a abordagem metodológica, a condução das aulas, os conhecimentos técnicos desenvolvidos e a liberdade na criação artística como os principais pontos na oficina. Segue na íntegra 3 respostas a pergunta feita às alunas sobre os principais pontos positivos (MONTEIRO, 2019):

A liberdade para compor as obras. A forma ao qual o professor nos deixou à vontade para criar. E obviamente suas técnicas com pintura nos ajudaram muito. Assim como os debates expostos à cerca das mulheres artistas, a violência, repressão e preconceito. (INTERLOCUTOR (A) 1)^{iv}

Tivemos plena liberdade de participação. Fomos incentivados a defender nossos pontos de vista e estimulados a expor nossas visões e vivências em arte livre. (INTERLOCUTOR (A) 2)

Didática e comunicação excelente, contribuindo para uma troca eficiente de conhecimentos e percepções. (INTERLOCUTOR (A) 3)

Sobre os pontos fracos, 5 pessoas não responderam a pergunta, 3 responderam que era preciso mais tempo de oficina para a confecção das obras finais e uma respondeu que gostaria de saber mais sobre pincéis.

A experiência se mostrou um sucesso sendo a última atividade realizada pelo projeto uma exposição coletiva realizada na Galeria Cesar Leite, no Complexo Vadião da UFPA, intitulada de "Um Corpo Queer Em Sala: Entre Poéticas e Pedagogias, Experimentações em Arte-Educação". A exposição teve como propósito estabelecer um diálogo entre a produção artística da bolsista Rafael com a produção dos participantes de duas oficinas experimentais. A exposição teve um total de visitantes de 51 (cinquenta e uma) pessoas. A exposição foi bastante elogiada pelo público visitante e foi tema de três matérias, uma no site oficial da Faculdade de Artes Visuais^v, outra no site oficial da Universidade Federal do Pará^{vi}, e a outra no site oficial do Instituto de Ciências da Arte^{vii}.



Figura 05: Exterior da galeria, exposição “Um Corpo Queer Em Sala: Entre Poéticas e Pedagogias, Experimentações em Arte-Educação”.

Considerações Finais

Durante o período de vigência do projeto, de agosto de 2017 a dezembro de 2019, o “Espaço do Ócio Criativo” se empenhou em investir na qualificação de infraestrutura dos laboratórios de ensino, Núcleo de Práticas da Arte - Expressões Bidimensionais – Professor Neder Charone – Laboratório de Desenho, Laboratório de Pintura. Os laboratórios e as práticas de ensino se tornaram mais dinâmicas e atuantes nos processos de ensino das disciplinas, com ênfase nas carências que o ensino estético-político em Artes Visuais necessitava para melhor atender os estudantes do curso. Sendo assim, os processos de ensino-aprendizagem se mostraram mais efetivos ao associar os conteúdos das disciplinas com a contextualização do cenário artístico local. O contato com as obras, com os espaços e com artistas e curadores se mostrou bastante enriquecedor para a

melhor compreensão dos processos de criação em Artes Visuais, assim como as oficinas e exposições realizadas, ou apoiadas, pelo projeto.

As respostas positivas a experiência com a oficina ministrada por Rafael e as matérias sobre a exposição, refletem a pertinência do projeto na formação dos discentes do curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais.

NOTAS:

ⁱ Agradeço imensamente todas as contribuições que a Prof. Dra.

ⁱⁱ Texto divulgado no site domínio público, intitulado de Arte, Educação e Cultura de Ana Mae Barbosa.

ⁱⁱⁱ Hoje, verificamos uma total desconstrução do campo da Arte/Educação nas Escolas com as modificações geradas pelo Ministério da Educação, em 2017.

^{iv} Não foi referenciado o nome dos(as) autores(as), pois as avaliações foram anônimas, a fim de garantir a liberdade da pessoa que avaliou a experiência.

^v Disponível em: <https://fav.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias/122-um-corpo-queer-em-sala-entre-poeticas-e-pedagogias-experimentacoes-em-arte-educacao>. Acessado em: 23/02/2020.

^{vi} Disponível em: <https://www.portal.ufpa.br/index.php/ultimas-noticias2/11143-alunos-de-artes-visuais-realizam-mostra-de-pintura-de-retratos-no-complexo-vadio>. Acessado em: 23/02/2020.

^{vii} Disponível em: <http://www.ica.ufpa.br/index.php/pt/ultimas-noticias/552-exposicao-coletiva-composta-por-discentes-do-curso-de-licenciatura-e-bacharelado-de-artes-visuais>. Acessado em: 23/02/2020.

Referencias

BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). Arte/educação como Mediação Cultural e Social. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BARBOSA, Ana Mae. A Imagem no Ensino da Arte. 6ª edição. São Paulo, 2005.

CATTANI, Icleia B. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca;

TESSOLER, Elida (Orgs.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes plásticas. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002. p.37-49.

DE MASI, Domenico. O ócio Criativo: Entrevista a Maria Serena Palieri. Tradução de Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.

FERRAZ, Maria Heloisa C. T.; FUSARI, Maria F. R. Arte na educação. São Paulo: Cortez, 1992b.

_____; _____. Metodologia Do Ensino Da Arte. São Paulo: Cortez, 1992^a

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p.111-139.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, Blanca; TESSOLER, Elida (Orgs.). O meio como ponto zero: metodologia Da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002. p.125-140.

MONTEIRO. Rafael Matheus Moreira. Um Corpo Queer Em Sala: Entre Poéticas E Pedagogias, Experimentações Em Arte-Educação. Belém: UFPA, 2019.

**PATRIMÔNIO, PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA VIVA: ACERVO
VIRTUAL DOS UIRAPURUS PARAENSES.**

**HERITAGE, PRESERVATION AND LIVING MEMORY: VIRTUAL
COLLECTION OF THE UIRAPURUS PARAENSES.**

**MAIA, Gilda Helena Maia (PPGARTES/UFFA)
COHEN, Liliam Barros (PPGARTES/UFFA)**

RESUMO: Este artigo apresenta a pesquisa de doutorado em andamento "Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do acervo e da prática dos cantores líricos paraenses Helena Nobre e Ulysses Nobre", que aborda a fragmentação de seu acervo e o objetivo de organizá-lo e difundi-lo, levando ao entendimento de suas práticas artísticas. A organização e difusão se darão através da criação de uma plataforma virtual, que conterà a digitalização e catalogação dos registros encontrados nos acervos públicos e privados localizados durante a pesquisa na cidade de Belém, promovendo a acessibilidade dessas informações e dando visibilidade a figura desses artistas. Para justificar a iniciativa do agrupamento virtual do acervo, serão apresentados conceitos sobre: patrimônio cultural, memória, identidade, referência cultural, memória viva e preservação da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Helena Nobre, Ulysses Nobre, Acervo Virtual, Musicologia, Memória Viva.

ABSTRACT: This article presents the ongoing doctoral research "Uirapurus Paraenses: the invisibility of the collection and the practice of the lyric singers from Pará Helena Nobre and Ulysses Nobre", which addresses the fragmentation of their collection and the objective of organizing and disseminating it, leading to the understanding of their artistic practices. The organization and dissemination will take place through the creation of a virtual platform, which will contain the digitization and cataloging of the records found in the public and private collections located during the research in the city of Belém, promoting the accessibility of this information and giving visibility to the figure of these artists. To justify the initiative of the virtual grouping of the collection, concepts on: cultural heritage, memory, identity, cultural reference, living memory and preservation of memory will be presented.

KEYWORDS: Helena Nobre, Ulysses Nobre, Virtual Collection, Musicology, Living Memory.

Introdução

Com a Nova História Cultural, na década de 1970, o objetivo dos historiadores passa a ser “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17). Direciona-se, assim, o olhar às relações entre diferentes grupos sociais, focalizando, inclusive o interior de cada grupo, observando sua percepção de mundo, seus valores, seu domínio. Segundo Ilane Cavalcante (2000), essa nova forma de concepção de História tem permitido a construção de uma “história das minorias”.

Scott (1992) aponta a importância da “historicização” e “desconstrução” da História – nos termos de Jacques Derrida – revertendo-se e deslocando-se essa construção hierárquica, em lugar de aceitá-la como óbvia ou como estando na natureza das coisas. Deve-se, portanto, trazer à tona, segundo E.P. Thompson (1998) e M. De Carteau (1994, p. 41), “as formas sub-reptícias que assume a criatividade dispersa e tática dos dominados, com vistas a reagir à opressão que sobre eles incide”.

Segundo Gomes (2009), novas correntes começam a surgir no campo da musicologia a partir da década de 1990, influenciando, conseqüentemente os estudos de gênero e música. Essas novas correntes – Nova Musicologia – continuavam trabalhando com os aspectos teórico-musicais, no entanto, passam a enfatizar fatores extramusicaisⁱ como, questões políticas e éticas e sua influência no mundo musical, questionando a razão pura, a excessiva

objetividade, a normatividade e a-historicidade. Esses novos estudos passaram a focar mais o processo de produção (como as coisas acontecem), do que sobre o produto ou objeto (como as coisas são); incluindo estudos como: etnomusicologia, fenomenologia, semiótica, hermenêutica, estudos de gênero, marxismo, etc. Musicólogos pós-estruturalistasⁱⁱ, por exemplo, apoiados nas ideias de Michel Foucault, passam a conceber a música como um sistema de relações de poder que, segundo Ducklesⁱⁱⁱ (1980 apud. GOMES, 2009), usando métodos desconstrutivos articulados como relações de gênero, classe e como a música, para analisar e verificar sua influência na construção social da identidade e dos territórios.

Dentro dessa perspectiva, tenho investigado a história da Família Nobre – família de músicos paraenses, envolvidos tanto na execução instrumental e vocal, quanto na composição, arranjos e regência, e ainda na docência e pesquisa em música – que, até hoje (sétima geração), ajuda a construir o cenário musical de Belém^{iv}. Hoje, realizo, no âmbito do Doutorado, uma pesquisa em andamento intitulada “Uirapurus Paraenses: a invisibilidade do acervo e da prática dos cantores líricos paraenses Helena Nobre (1888/1965) e Ulysses Nobre (1887/1953)”. Suas performances foram comentadas nos jornais, revistas^v (Figura 1) e no rádio – Rádio Club do Pará/PRC-5 (Figura 2) – de sua época, permanecendo na memória dos que tiveram a oportunidade de conhecê-los e de assistir a seus recitais.

Para o conhecimento dos leitores da supracitada publicação, alguns dos quais certamente ignoram como me fiz cultora acérrima, amantíssima da divina arte de canto, cuja tendência trouxe do berço, pois nasci cantando. Muito menina, ou melhor, criança, ainda, comecei a sentir irresistível encantamento pela arte dos sons que é também – Amor!

(Helena Nobre, Revista Belenópolis, 1946)

Figura 1: Trecho de narrativa escrita por Helena Nobre, publicado na Revista Belenópolis, 1946.

Fonte: Acervo particular de Urubatan Castro.



Figura 2: Cartaz do Festival Radiofônico Anual dos Irmãos Nobre (foto nas instalações da PRC-5).

Fonte: Acervo particular de Helena Maia.

No entanto, atualmente, grande parte de plateia, que assistia às apresentações de Helena e Ulysses Nobre, já deixou saudades e os registros de sua existência encontram-se em vários acervos^{vi} públicos e privados da cidade de Belém^{vii}, em sua maioria, inacessíveis ao público, dificultando que sua história seja conhecida.

Helena e Ulysses fazem parte da terceira geração da Família Nobre e tiveram a oportunidade de subir ao palco com vários de seus parentes, em especial, juntos - dupla que até hoje é lembrada sob o título "Irmãos Nobre". Helena também ficou conhecida como "Rouxinol Paraense" e Ulysses como "Titta Ruffo Paraense" e percorreram sua trajetória de vida cantando e fazendo música – período que abrangeu toda a primeira metade do século XX até meados da década de 1960.

Os Irmãos Nobre - Helena e Ulysses - dividiram não apenas sua carreira, mas também os estigmas da hanseníase: mesmo curados, ficaram as sequelas; mesmo cantando, foram enclausurados em seu domicílio na Travessa Campos Sales, batizado pela sociedade paraense de "Gaiola Dourada", por guardar os "Uirapurus Paraenses" - epíteto doado aos dois pelo compositor e amigo paraense Gentil Puget.

Buscando a trajetória dos irmãos cantores, procura-se evidências de sua existência, que ficaram registradas em fontes históricas: documentais, na memória familiar e em sua produção intelectual. Os objetos materiais constituem um cenário, conforme adverte Daniel Miller (2013, p. 78-79):

[...] quanto menos tivermos consciência deles mais conseguimos determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre a medida em que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo.

Segundo a historiadora Vavy Pacheco Borges (2006), os vestígios de uma vida podem ser encontrados: na memória ou tradição oral familiar; em memórias, autobiografias, correspondência (ativa e passiva), diários; nas entrevistas na mídia (orais e escritas); nos chamados objetos da cultura material – fotos, objetos pessoais, biblioteca etc. – que alguns chamam de “teatro da memória”^{viii}. Deste modo, notamos a importância dos objetos, ao ponto de muitas vezes determinarem nosso comportamento e nosso reconhecimento das situações.

Portanto, o principal objetivo desta pesquisa atual em andamento é organizar e difundir o acervo e a atuação artística dos cantores líricos paraenses da primeira metade do século XX: Helena Nobre e Ulysses Nobre, se aproximando do construto social destes artistas, o que levará à compreensão sobre a invisibilidade e dificuldade de acesso ao acervo e ainda de que forma se estruturou as representações sociais chamadas “Irmãos Nobre” e “Uirapurus Paraenses”.

A (des)localização do acervo de Helena e Ulysses Nobre e a iniciativa de construção de um acervo virtual dos Uirapurus Paraenses

O acervo de Helena e Ulysses Nobre é composto pelo conjunto de várias categorias documentais, tais como: fotos, objetos

peçoais, telas, correspondências, recortes de jornais, partituras, programas de concertos, diários, poesias e prédio residencial; e também possui sua história, possui a relação de pessoas que o organizaram - em suma, possui todo um simbolismo que o rodeia - impossibilitando que sejam separadas suas partes material e imaterial. Atualmente, os objetos que formam o acervo estudado estão localizados em diferentes locais públicos e privados, sua aura imaterial está enfraquecida, ocorrendo, muitas vezes, a danificação, o estrago ou a perda de vários de seus itens.

Parte do acervo se encontra no Museu da Universidade Federal do Pará, são recortes de jornais e partituras, em sua maioria, provenientes do trabalho arquivístico de Alcebíades Nobre – outro irmão de Helena e Ulysses. Alcebíades foi funcionário do Theatro da Paz e organizou, durante anos, em vários cadernos, o movimento artístico que acontecia no Theatro. Segundo Salles (2005), certa vez, quando estava andando pelos arredores do teatro, observou que um funcionário estava queimando papéis. Aproximou-se e observou que se tratava de jornais, cadernos e programas de concerto (Figuras 3 e 4). Perguntou o porquê da fogueira e como resposta: “lixo velho do teatro”. Disse imediatamente que queria aquele “lixo”, que hoje está no acervo do Museu da UFPA.



Figuras 4 e 5: Respectivamente, capas de programa de Concerto Anual de Helena (1921) e de Ulysses (1922), ocorridos no Theatro da Paz.
Fonte: Acervo Irmãos Nobre do Museu da UFPA.

Outra parte do acervo que está no Museu da UFPA foi recolhido diretamente dos Irmãos Nobre. Salles (2005) conta que, visitando Helena Nobre, encontra-a em uma crise depressiva em decorrência do falecimento de Ulysses Nobre, rasgando vários documentos, que posteriormente são doados para o historiador com o propósito da construção de uma biografia dos dois irmãos artistas. São mais de quatrocentos recortes de jornais e programas de concerto que contam os acontecimentos desde o início de carreira em 1905 - encontrando também informações sobre a revolta da sociedade na época em que sofreram prisão domiciliar (Figura 5), ficando seis anos sem cantar em público

(GUIMARÃES, 1930). Isso mostra a representatividade que tinham perante a sociedade paraense, encontrando-se notas em jornais sobre eles até 1998.



Figura 5: Foto da fachada da “Gaiola Dourada”, residência de Helena e Ulysses Nobre, localizada em Belém/PA, na Tv. Campos Salles entre O de Almeida e Aristides Lobo.

Fonte: foto pertencente ao acervo particular de Helena Maia.

Em 2005, membros da Família Nobre informaram que havia ocorrido uma exposição do Acervo dos Irmãos Nobre na Casa da Linguagem^{ix}. Em uma nota de jornal de 1970 (FRANCO, 1970), obtive a informação de que o Conselho Estadual de Cultura, na pessoa de seu presidente Clovis Moraes Rego, “entrou em entendimento com Maria do Céu Nobre Gomes”, sobrinha dos Irmãos Nobre – falecida em 1995 –, passando a ser o “guardião daquele valioso patrimônio artístico da terra”, agora

denominado "Acervo Irmãos Nobre". A mesma nota menciona que foram expostos na Casa da Linguagem: manuscritos, partituras, cartas, recortes de jornais, fotografias, troféus, objetos pessoais, roupas, telas pintadas por Reynoso, inclusive o piano. Antigos funcionários da instituição, que agora trabalhavam em outro órgão do Governo, informaram que várias peças estragaram, inclusive o piano e que haviam levado o que restou para o Centro Cultural e Artístico Tancredo Neves - CENTUR, sede da Fundação Cultural do Pará - onde também não se encontrou o acervo. Funcionários do CENTUR informaram que este teria sido remanejado para o Museu do Estado Lauro Sodré. De fato, parte desse acervo está no Museu do Estado, no entanto, inacessível ao público. Quando o acervo chegou ao Museu do Estado, muitos de seus itens já haviam sido perdidos, deteriorados ou roubados. A parte do acervo que foi localizada se resume a poucas peças: duas telas do pintor Reynoso; dois chapéus de Helena; duas peças de roupa de Helena; dois leques de Helena; uma faixa em homenagem à Helena, pelo Sport Club do Pará; uma escova de roupa; um castiçal; um par de luvas, três lenços de seda; um aplique de cabelo; uma estola de pele de preguiça, pertencente à Helena; oito ramalhetes de flores de pano para roupa de Helena; três lenços com estampas de bandeira (dois de Portugal e um do Brasil); uma echarpe de Helena.

Há um documento intitulado "Lista do Acervo Artístico, Histórico e Decorativo do Museu do Conselho Estadual de Cultura", no qual pude observar os objetos que não chegaram ao Museu: "h)

diploma dado à Helena pela Comissão Organizadora dos Órfãos Portugueses de Guerra, Pará, 31 de dezembro de 1918"; "1) grampos para chapéus (2 grandes e 7 pequenos) - roubado"; "s) um conjunto de toilete em prata com 11 peças - roubado"; "60- Piano marca F. Dörner&Sohn – Stuugart – Hoflieferanten Sr. Magestat des Kónigs, último que pertence à cantora lírica Helena Nobre - danificou". E me perguntei: como a carcaça de um piano pode sumir assim? e as partituras onde estariam? fotos? manuscritos? recortes de jornais? onde haveria de estar o resto do acervo?

Em 2007, foi encontrada mais uma parte do acervo na Casa das Artes^x, com uma lista intitulada "Acervo pertencente aos irmãos Ulysses e Helena Nobre, doado ao Conselho Estadual de Cultura do Pará por familiares dos artistas", que enumera os documentos que foram para esta instituição: cartas, jornais, partituras e demais documentos (Figura 6). No início do ano de 2019, o acervo foi remanejado ao CENTUR, ocupando agora o setor de Obras Raras, no entanto sendo proibida sua digitalização.

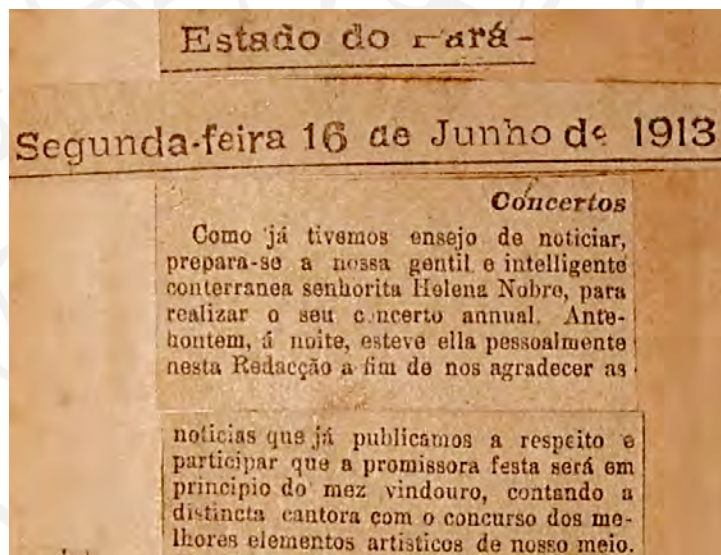


Figura 6: Foto de um recorte de jornal pertencente aos irmãos Ulysses e Helena Nobre, doado ao Conselho Estadual de Cultura do Pará por familiares dos artistas. Estado do Pará de 16/06/2013.

Fonte: Digitalização feita na época em que o acervo estava na Casa das Artes. Atualmente, este material está no setor de Obras Raras do CENTUR.

Nota-se, portanto, a dispersão e a fragmentação do acervo de Helena e Ulysses Nobre, podendo-se encontrar documentos em locais distintos e inesperados, a exemplo dos que pertencem ao Conservatório Carlos Gomes (Belém), como partituras e a foto que faz parte da pinacoteca da instituição (Figura 7).



Figura 7: Foto doada pelos Irmãos Nobre ao Conservatório Carlos Gomes. Hoje, está no segundo andar do prédio central do Conservatório e faz parte da pinacoteca da instituição.
Fonte: Acervo do Conservatório Carlos Gomes.

Para Kopytoff (2008), existe uma proximidade entre as biografias de coisas e de pessoas no contexto de suas sociedades. O episódio dos documentos dos Irmãos Nobre, que foram encontrados por Vicente Salles no lixo do Teatro da Paz, ocorreu por não se saber exatamente a categoria que eles ocupavam ou por sua categoria anômala. Corrobora o autor:

[...] as identidades sociais de uma pessoa ou coisa são relativamente estáveis e as mudanças são geralmente condicionadas mais por regras culturais do que por idiosincrasias biográficas. [...] Qualquer coisa que não se enquadre nas categorias é claramente anômala e a sua circulação normal é encerrada, ou para ser sacralizada, ou para ser isolada ou excluída. O

que se vislumbra das biografias, tanto das pessoas quanto das coisas nessas sociedades é, acima de tudo, o sistema social e as formas coletivas de conhecimento nas quais esse sistema se baseia (KOPYTOFF, 2008, p. 120).

O alto-relevo em bronze de Helena e Ulysses Nobre, na secretaria do Theatro da Paz e a alameda "Irmãos Nobre" que o rodeia (Figura 8); assim como o 1º Concurso de Canto Lírico Irmãos Nobre; o recital Inspiradas Mulheres do Pará; e o Prêmio Irmãos Nobre no 1º Concurso Internacional de Canto da Amazônia Helena Coelho Cardoso são homenagens póstumas que sustentam a hipótese de que os Irmãos Nobre de fato tiveram uma participação significativa na construção do cenário musical paraense, onde os documentos em que se memora (se traz a lembrança) sua atuação são uma fonte para conhecer o contexto em que sete gerações, ininterruptas, de músicos paraenses fazem parte como fio condutor de parte da trajetória artística de sua cidade.



Figura 8: Foto da Alameda Irmãos Nobre, que circunda os fundos do Theatro da Paz. Homenagem feita pela Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará em 1983.

Fonte: Acervo particular de Helena Maia.

Na pesquisa atual, proponho a ação de organizar e difundir o acervo e a atuação artística dos Irmãos Nobre, criando uma plataforma virtual (um site) que agregue a digitalização e catalogação dos registros encontrados nos vários acervos públicos e privados localizados no percurso desta pesquisa, com o foco em disponibilizar as informações à sociedade em geral, através dessa plataforma, objetivando a preservação e o não esquecimento de sua identidade, de sua ação e de sua memória. A ação de organização e preservação será a criação do Fundo Irmãos Nobre no Laboratório de Etnomusicologia da UFPA - LABETNO. Este fundo será composto por vários produtos gerados durante a pesquisa, dentre eles, o Repositório Virtual Uirapurus Paraenses, onde serão reunidas, depositadas e catalogadas as digitalizações. Este repositório será uma cópia virtual de vários Fundos (os acervos públicos e privados da cidade de Belém, onde há documentos referentes a Helena e Ulysses Nobre), constituído por séries documentais organizadas

em pastas, que poderão ou não estar pareadas. E tem como finalidade preservar e tornar públicos esses documentos.

A ação de difusão se dará com a criação do site. As digitalizações depositadas no Repositório Virtual Uirapurus Paraenses irão alimentar o site, que terá a função de reunir em um único espaço virtual as digitalizações dos documentos que estão sendo encontrados, sinalizando a localização dos originais, e de dar visibilidade e acessibilidade a atuação de Helena e Ulysses através desses documentos.

Com a finalidade de justificar a iniciativa do agrupamento virtual do acervo dos Irmãos Nobre, serão apresentados conceitos sobre: patrimônio cultural, memória, identidade e referência cultural; memória viva e preservação da memória.

Patrimônio Cultural, Memória, Identidade e Referência Cultural

Com o surgimento da concepção de diversidade cultural, partindo da compreensão de que o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado, o século XX caracteriza-se por reconhecer cultura como uma dimensão social, um conjunto de regras comuns a um determinado grupo (SANTOS, 1996), isto é, o complexo dos padrões de comportamento, crenças, valores e hábitos transmitidos coletivamente e característicos de uma sociedade (FERREIRA, 1999), que pode tanto separar comunidades – cada uma com suas próprias regras, costumes e mecanismos de controle –, como unir indivíduos de um mesmo grupo, mantendo sua cumplicidade (LARAIA, 2001). Ressalta-se que, “a cultura é produto da sociedade, que também ajuda a produzi-la” (SANTOS, 1996, p. 65), não podendo ser

compreendida como algo pronto, estático; a cultura condiciona e é condicionada pela sociedade que, por sua vez, está em constante transformação.

É considerado patrimônio de uma comunidade tudo aquilo que diz respeito à cultura desse grupo e que for reconhecido como tal por essa mesma coletividade (SILVA, 2009). A Constituição Federal Brasileira de 1988 prescreve que o patrimônio cultural brasileiro é constituído tanto por bens de natureza material, quanto por bens de natureza imaterial, “portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, garantindo ao cidadão o direito de participar, escolher e decidir qual será o uso de seus bens, reconhecendo-os ou não como seu patrimônio cultural. Portanto, segundo nossa Carta Magna, a memória e a identidade são direitos do cidadão. (BRASIL, 1988, art. 216).

Cabe observar como estão imbricadas as ideias de memória e identidade, muitas vezes se complementando e dialogando.

A memória de um grupo é a marca ou sinal de sua cultura e baseia-se essencialmente na afirmação da identidade e na formação da cidadania (WEHLING, 2003, p. 13). É um processo dinâmico da própria memorização, ligado à questão de identidade (SANTOS, 2004, p. 59); é a lembrança do já vivido - passado, raízes, origens, história de um grupo social - que cria a identidade cultural - definindo cada grupo e os diferenciando uns dos outros - e o sentimento de pertencimento, não se deixando cair no esquecimento, sendo refrescada constantemente, sendo grafada, narrada, ou tornando-se fonte-

histórica (BATISTA, 2005). É no cerne deste pensamento que surge a noção de referências culturais, base da atual legislação sobre patrimônio cultural, isto é, "a constituição de patrimônios culturais deve 'fazer sentido' – significado – e 'ter valor' para outros sujeitos sociais, além dos representantes e especialistas do Estado" (SANT'ANNA, 2006, p. 9).

Preservar, proteger, cuidar, respeitar ou conservar a memória de fatos e valores culturais, possibilita a compreensão de nossa memória social, artística e cultural, e a percepção do processo de transformação a que está inevitavelmente exposto o saber e o saber fazer de um povo. Quando um determinado grupo se apropria de seus valores, manifestações ou outros bens, perpetuando-os na sua história, classificando-os como seu patrimônio cultural e passando-os de geração a geração, constroem identidade ou identidades (BATISTA, 2005).

Preservação e Memória Viva

Segundo Lévi-Strauss (2006), a diversidade externa está ameaçada pela "era da mundialização", fadada a um empobrecimento cada vez maior das identidades culturais, sendo necessário e urgente que todos os grupos e subgrupos humanos – que a constituem e desenvolvem – mantenham e preservem a diversidade interna de cada sociedade, preservando a memória viva. O fomento das políticas públicas está, portanto, na valorização do que é nosso, do que é referência para nós mesmos.

A diversidade cultural poderá ser mantida e estimulada pela preservação das especialidades culturais dos diferentes grupos sociais. Para que a

vitalidade das sociedades não seja ameaçada, deve-se conservar, ao menos, a memória viva dos costumes, de práticas e saberes insubstituíveis que não devem desaparecer. Pois é a diversidade que deve ser salva, não o conteúdo histórico que cada época lhe conferiu e que ninguém saberá perpetuar para além dela própria. (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 82 – grifo nosso)

O conceito de Memória Viva é compreendido aqui como o ato de preservar o patrimônio de uma maneira, que possa fazer parte do cotidiano das pessoas, vindo das pessoas e voltando para elas.

“A melhor forma de preservar o patrimônio cultural é através do respeito e interesse do próprio povo em assegurar a proteção dos testemunhos de uma cultura, permitindo assim o exercício pleno da cidadania” (PARÁ, 2002, p. 30); isso ocorre através da informação, que conduz o homem ao entendimento do mundo em que está inserido e à consequente valorização de sua cultura. No momento em que a comunidade toma consciência de que é guardiã de seu próprio patrimônio, o direito à memória passa a ser garantido, impedindo a degradação do patrimônio cultural, numa salvaguarda preventiva (MAIA, 2003). Uma das formas de exercer essa cidadania é requerendo o registro do patrimônio, de acordo com o IPHAN. Esse registro é para os bens culturais de natureza imaterial, por meios técnicos adequados, a fim de tornar o conhecimento acessível ao público. É nesta hora que o poder público toma para si uma responsabilidade de preservação que também lhe cabe. Não valorizar o patrimônio, não o preservar ou não o registrar, significa não poder apresentá-lo a mais ninguém; significa não compreender que nossa identidade cultural é parte do que deve ser preservado.

O poder de preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural - herança de gerações passadas, que exerce papel fundamental no momento presente e projeta-se para o futuro, que transmite referências de um determinado tempo e lugar jamais vividos pelas gerações vindouras e que permite sua revisitação e diálogo com a história^{xi} - não é apenas do Estado, mas também da comunidade, como dispõe a Constituição Federal Brasileira de 1988. A ação de salvaguarda desse patrimônio pauta-se no princípio de compartilhar responsabilidades e informações, em que a participação das comunidades se torna essencial, com projetos de mapeamento, identificação, registro e fomento à valorização e à continuidade de bens culturais (SANT'ANNA, 2006).

Cabe, portanto, ao pesquisador, enquanto membro de sua comunidade, participar da ação de não esquecimento da identidade de seu grupo e de preservação de sua própria memória, tirando da escuridão as informações, costumes, práticas e saberes que se encontram obscuros, lembrando e buscando temas e objetos que não estão sendo referendados pela história.

Considerações Finais

Conforme o exposto sobre cultura, memória e patrimônio, reconhecendo a trajetória e atuação artística dos Irmãos Nobre e os objetos de seu acervo como documentos que traduzem a cultura, história e memória da cidade de Belém, compreende-se que a tendência atual do historiador é reconstruir seu objeto

histórico a partir do cultural, ou seja, a partir das representações sociais de uma determinada época e lugar sobre ele (CADIOU, 2007; e BORGES, 2006), levando a uma maior aproximação com a sociedade e/ou com os sujeitos que serão pesquisados, penetrando na sua vida cotidiana, observando seus valores, cultura e raízes, aproximando-se de sua identidade.

Uma vez que os objetos do acervo de Helena Nobre e Ulysses Nobre já são percebidos como “lugar de memória”^{xii}, a ideia de reuni-los em um só espaço, seja ele virtual ou físico, recupera e fortalece a aura do acervo, potencializa a compreensão desses objetos como portadores de memória, história e identidade capazes de falar sobre Helena e Ulysses Nobre, possibilitando visitar um passado, preservando sua memória, objetivando compreender o presente e disponibilizar este conhecimento a futuras gerações.

Proponho participar do processo de preservação da memória dos costumes, práticas e saberes, promovendo a difusão dessa parte da história da música paraense à sociedade – através de pesquisas, publicações, palestras, organização e acessibilidade do acervo de Helena e Ulysses Nobre –, para que, com essas informações, a própria sociedade, reconhecendo estes artistas como referências culturais, se engaje na ação de não esquecimento de sua memória.

Referências

- BATISTA, Cláudio Magalhães. Memória e Identidade: aspectos relevantes para o desenvolvimento do turismo cultural. In: *Caderno Virtual de Turismo*, Vol. 5, nº 3, 2005. Disponível em: <<http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/ojs/viewarticle.php?id=96>> Acesso em: 01.11.2009.
- BORGES, Vavy Pacheco. Fontes Biográficas: grandezas e misérias da biografia. In: PRINSKY, Carla Bassanezi (et all). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2006, p. 203-233.
- BRASIL, Constituição da República Federativa do Brasil. 1988.
- CADIOU, François (et all). *Como se faz a história: historiografia, método e pesquisa*. Trad. Giselle Unti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p. 190-195.
- CAVALCANTE, Ilane Ferreira; MORAES, Maria Arisnete Câmara de. Uma História da Mulher na Obra de Lygia Fagundes Telles. I Congresso Brasileiro de História da Educação. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de História da Educação, 2000 – disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe1/anais/065_ilane.pdf>
- CHARTIER, Roger. *A história cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTE, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de Biblioteconomia e Arquivologia*. Brasília, DF: Brique de Lemos Livros, 2018.
- DE CERTEAU, Michel. *Artes de Fazer. A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Ed. Vozes. (1994)
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FRANCO, Nilo. Onde está o Espólio? A Província do Pará, Belém, ago. 1970.
- GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. *Samba no Feminino: as transformações de gênero no samba carioca (1917-1930)*. Projeto de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC para qualificação, 2009.
- GUIMARÃES, De Paula. Dentro da Arte e do Silêncio – Irmãos Nobre. O Correio do Pará. Belém, 17.01.1930.
- KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. In: *A vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução: Agatha Bacelar. Niterói: Ed. UFF, 2008, p. 89-121.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e*

Memória. Trad. Bernardo Leitão [et. al.] 4. ed. Campinas - SP: editora UNICAMP, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: o novo decreto para a proteção dos bens imateriais. In: PATRIMÔNIO IMATERIAL. O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4ª edição, 2006, 140p.

MAIA, Felícia Assmar. Direito à Memória: o patrimônio histórico, artístico e cultural e o poder econômico. Belém: UNAMA, Revista Movendo Idéias, Belém, vol. 8, n. 13, p. 39-42, jun. 2003.

MILLER, Daniel. Trecos, Troços e Coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PARÁ. Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural. Belém, 2002. (Série Informar para Preservar)

SALLES, Vicente. Um Retrospecto – Memória. Brasília: micro-edição do autor, 2005.

SANT'ANNA, Márcia. Avanços da Política de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. In: PATRIMÔNIO IMATERIAL. O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da comissão e do grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4ª edição, 2006, 140p.

SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. 16ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1996. Coleção Primeiros Passos, n. 110.

SANTOS, Eunice. Eneida de Moraes: militância e memória. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2004

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: Burke, Peter (org.), A Escrita da História - Novas Perspectivas, S. Paulo, UNESP. 1992.

SILVA, Daise Aparecida Palhares Diniz. Patrimônio e Memória – uma discussão universalizada. In: Centro Virtual de Memórias Compartilhadas: Sala de Leituras. Disponível em: <<http://ccnm.org.br/cvmc/files/Patrim%C3%B4nio%20e%20Mem%C3%B3ria%20-%20uma%20discuss%C3%A3o%20universalizada.pdf>> Acesso em: 01.11.2009.

THOMPSON, E.P. Costumes em comum. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WEHLING, Arno & WEHLING, Maria José. As estratégias da memória social. In Brasilis: revista de história sem fronteiras. Rio de Janeiro: Editora Atlântida, Ano 1 nº1, 2003.

NOTAS

- ⁱ Neste sentido, podem ser citados: NETTL, Bruno (2001). Últimas tendencias en etnomusicologia; BLACKING, John. (2006). Hay Musica en el Hombre?; e RUIZ, Irma (apud ULHÔA, 1995). Hacia la Unificación Teórica de la Musicologia Histórica y la Etnomusicologia.
- ⁱⁱ Gomes (2009) cita como musicólogos pós-estruturalistas: KERMAN, Joseph (1987). Musicologia; KRAMER, Lawrence (1990). Musicology and Meaning; MCCLARY, Susan (1991). Feminine Endings; CITRON, Marcia (1993). J. Gender and the Musical Canon; WATERMAN, Ellen (1993). Cassandra's Dream Song: A Literary Feminist Perspective; e CUSICK, Suzanne G. (1994). Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem.
- ⁱⁱⁱ DUCKLES, Vincent et alli. "Musicology". Stanley Sadie (ed.) In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980, pp. 836-63.
- ^{iv} Como resultado desta pesquisa, alguns trabalhos já foram produzidos: "Ode a uma Nobre Pianista" (2003 e 2011); "Nobre Família, Nobre Lenita: um estudo do individual em música" (2006); "Uirapurus Paraenses: de onde vem esse canto? História da Vida Musical dos Irmãos Nobre" (2006); "Uma biografia sócio-musical dos Irmãos Nobre: os Uirapurus Paraenses" (2006); "O Canto dos Uirapurus" (2009); e "Em Busca dos Olhares sobre Helena Nobre: trajetória para a construção de uma biografia intelecto-musical" (2009); "Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX" (2011).
- ^v Revistas de Belém: Teatro, A Semana, Belém Nova, Belenópolis e Revista Literária Artística Recreativa. Jornais de Belém: Jornal do Comércio, O Estado do Pará, Diário da Tarde, Jornal Espírita "Alma e Coração", Folha do Norte, O Imparcial, A Razão, A Capital, A Imprensa, A Vanguarda, A Palavra, A Voz Acadêmica, Folha Vespertina, O Correio do Pará, A Província do Pará, Jornal do Povo, O Liberal, Diário do Estado; Jornais de Manaus: Gazeta da Tarde, A Imprensa; Jornal de Recife: Diário de Pernambuco; Jornal do Rio de Janeiro: Correio da Manhã; Jornal de Lisboa: Tiro Sport.
- ^{vi} Acervos: conjunto de documentos conservados para o atendimento das finalidades de uma biblioteca (arquivo ou museu): informação, pesquisa, informação e recepção (CUNHA e CAVALCANTE, 2008, p. 02 - grifo nosso).
- ^{vii} Alguns acervos públicos: Museu da UFPA (acervo Vicente Salles); Arquivo do Teatro da Paz; Biblioteca do Instituto Carlos Gomes; Biblioteca Pública Arthur Viana; setor de microfilmagem dos jornais "O Liberal", "A Província do Pará", "O Diário do Pará"; Museu da Imagem e do Som (Centur e Palácio Lauro Sodré); Setor de Obras Raras (CENTUR). Alguns acervos particulares: de Helena Maia; de Maria Gilda Nobre; de Maria Helena Nobre; de Jorge Nobre de Brito; de Lenora Brito; de Urubatam Castro; de Márcio Páscoa; de Vicente Salles; de Maria Sílvia Nunes; de Gilberto Chaves.
- ^{viii} MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. ser., jan./dez. 1994, p. 9-42.
- ^{ix} Trata-se de uma das extensões da Fundação Cultural do Pará, que ocupa um dos casarões históricos de Belém, tem biblioteca pública, espaço de

convivência, oferta oficinas, realiza exposições, entre outras utilidades, de acordo com a demanda.

^x Uma das unidades da Fundação Cultural do Pará.

^{xi} Carta de Burra, apresentada na Austrália em 1980, pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios/ICOMOS (apud MAIA, 2003).

^{xii} NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

A CIDADE COMO MEIO: AÇÃO ARTÍSTICA DESCENTRALIZADA, ATELIÊ DE ARTES VISUAIS MÓVEL.

THE CITY AS A MEDIUM: DECENTRALIZED ARTISTIC ACTION, MOBILE VISUAL ARTS ATELIÊ.

Amilton Damas de Oliveira¹
José Marcos Cavalcanti de Carvalho

RESUMO: O propósito deste artigo é socializar, refletir e discutir sobre ações itinerantes, descentralizadas e voltadas para atividades dentro do campo das artes visuais a partir das ofertas de oficinas, workshops, exposições, encontro com artistas no período compreendido entre os anos de 2015 e 2016, no município de Jacareí do Estado de São Paulo. Realizada por meio do projeto Ateliê de Artes Visuais Móvel, beneficiada pela LIC (Lei de Incentivo a Cultural – Lei Municipal)². O projeto Ateliê de Artes Visuais Móvel é uma Kombi adaptada; toda infraestrutura necessária para promover e proporcionar diálogo por meio das artes visuais para diferentes públicos e localidade. Com oferta de oficinas, workshops, troca de experiências entre artistas e comunidades sobre as práticas e estudos das artes na região metropolitana do Vale do Paraíba/SP.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Visuais, Ateliê Móvel, Artista, Descentralização, Oficinas.

ABSTRACT: The purpose of this article is to socialize, reflect and discuss actions itinerant, decentralized and actions aimed at activities within the field of visual arts from the offerings of workshops, workshops, exhibitions, meeting with artists in the period between 2015 and 2016, in the municipality of Jacareí in the state of São Paulo. Held through the Ateliê de Artes Visuais Móvel project, benefited by LIC (Cultural Incentive Law - Municipal Law)². The Ateliê de Artes Visuais Móvel project is an adapted van; all the necessary infrastructure to promote and provide dialogue through the visual arts for different audiences and locations. Offering workshops, exchanges of experiences between artists and communities on arts practices and studies in the metropolitan region of Vale do Paraíba/SP.

KEYWORDS: Visual Arts, Mobile Studio, Artist, Decentralization, Workshops.

Ponto de partida.

O projeto do Ateliê de Artes Visuais Móvel tem o intuito de utilizar o benefício da Lei de Incentivo Municipal à Cultura de Jacareí/SP; exerci uma participação direta nas atividades aqui expostas e também participei como artista em atividades diversas, ora como mediador ora como assistente. A partir do projeto e houve a possibilidade do desenvolvimento de reflexões sobre o fazer artístico que se entrelaçou com o meu percurso artístico e práxis a partir do ano de 1995. Sou natural da cidade de Jacareí/SP, e enquanto cidadão pude participar de, palestras, oficinas e cursos oferecidos pela Secretaria Municipal de Educação de Jacareí e Fundação Cultural de Jacarehy - José Maria de Abreu, que possibilitou aproximação em torno das manifestações culturais e da arte.

Diante desses fatos, destaco, parte dessa vivência que foram analisadas na dissertação de mestrado: Festas Populares Paulistanas: Impressões Xilográficas³. E também as ações desenvolvidas durante o processo de formação que proporcionaram habilidades artistas que Ronaldo A. de Oliveira destaca em sua tese intitulada: Arquitetura da Criação Docente: A aula como Ato Criador, onde o autor manifesta a importância de como a vivência e a experiência moldam e produzem diferenças nos sujeitos.

Não podemos deixar de considerar o contexto, o lugar, as cicatrizes que nossas vidas tiveram ao longo do tempo. Fomos marcados no construir das nossas trajetórias. Somos os livros que lemos, os conteúdos e as maneiras pelas quais fomos tratados nas aulas que tivemos, somos os cursos que escolhemos para fazer e aquele que fizemos, muitas vezes, sem ter escolha; somos também àqueles que deixamos de fazer; somos a influência familiar que nos moldou, as imagens que os nossos professores e professoras nos passaram. Nós nos tornamos professores tradicionais ou progressistas muitas vezes pelos encaminhamentos que tivemos durante as nossas formações. Atuamos de acordo com propósitos e conceitos gestados ao longo do tempo, nas nossas crenças e no decorrer das nossas vidas. (OLIVEIRA, 2004, p.62).

E com base nestas considerações de OLIVEIRA (2004), reconhecemos a importância de olhar-se para as próprias experiências vividas, entendendo-as no processo de construção e de formação do conhecimento, mas também sobre o que somos, fazemos e vivemos. E ainda em Heller;

A vida cotidiana é a vida do homem inteiro; ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. (HELLER, 2004, p.17).

Neste artigo, portanto, interessa nos analisar a formação mediada e as associações no processo de desenvolvimento das poéticas, em torno da concepção de Ateliê itinerante. Com a intenção de realizar oficinas, workshops, encontros com artistas, palestras e exposições o projeto Ateliê de Artes Visuais Móvel realizou várias ações culturais em espaço público e em diversas localidades, no período aproximado de dezoito meses entre os anos de 2015 e 2016, no município de Jacareí – SP.

Desenvolvimento: Situação, política e cultura.

Com configuração geográfica acidentada, formada por morros, topos e várzeas a cidade de Jacareí (1652) pertence à Região metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte do Estado de São Paulo, cerca de 88 km da Capital com população aproximada de 229.885 habitantes, é cortada pelas rodovias Presidente Dutra, D. Pedro e Carvalho Pinto, inserida em grande polo industrial.

Política Cultural: Lei de Incentivo à Cultura de Jacareí

Jacareí possui uma Lei de Incentivo Municipal à Cultura que existe há mais de 20 anos, estruturada e regulamenta em um mesmo edital para seleção de projetos artísticos/culturais para interessados na obtenção de incentivos a projetos culturais de empreendedores do Município de Jacareí.

Os parâmetros requisitados na seleção dos projetos são estipulados de acordo com as áreas culturais vinculadas sendo: Artes Cênicas (teatro, dança, circo, ópera e assemelhados); Audiovisual (artes audiovisuais, cinema, vídeo, multimídia, cineclubismo e assemelhados); Artes Visuais (artes plásticas, fotografia, desenho, graffiti, muralismo, pintura, escultura, cerâmica, gravura, design e assemelhados); Artes Literárias (literatura, leitura, bibliotecas, livro - revista - zine - outras publicações letradas e assemelhados), Artes Musicais; Artesanato e Arte Aplicada; Educação e Cultura (atividades de formação cultural, cursos, palestras, oficinas, workshops, vivências, intercâmbios, imersões, residências, seminários, conferências, encontros, formação de público e plateia, e assemelhados); Cultura Popular e Tradicional, Culturas Populares e Culturas Tradicionais (folclores nacionais, regionais ou locais; manifestações e expressões populares e tradicionais; patrimônios culturais históricos imateriais); Patrimônio Cultural e Histórico Material - Memória e Arquitetura; Gestão e Produção Cultural (incluindo Economia da Cultura - economia criativa, economia solidária, economia do entretenimento, economia do conhecimento, economia colaborativa, e assemelhados) e Artes Integradas, Interações Estéticas e Cultura Transversal.

As onze áreas vinculadas no edital destinam-se a vários campos de produção intelectual e artística, e ao produtor cultural possibilita a criação de propostas culturais a fim de captar recursos financeiros por intermédio de empresas privadas.

Percurso: Proposta Ateliê de Artes Visuais Móvel

A proposta surgiu da necessidade de proporcionar diálogo com a linguagem das artes visuais para diferentes públicos e localidades. Jacareí possui várias regiões urbanizadas, assim, o projeto possibilitou o acesso descentralizado da cultura podendo contar com uma política colaborativa no processo de consolidação por uma cultura democrática. Oferecer oficinas de formação, aprimoramento e técnicas é uma das mais importantes ferramentas para a política cultural de um município.

Eu, Amilton comecei minha formação artística na aproximação de oficinas, tive oportunidades aos doze anos juntamente com meu irmão Rildo. Frequentei uma oficina de desenho em um programa direcionado para adolescentes, ministrada por Gerado Magela, meu primeiro contato com produção plástica; que instigava a produzir por meio de observação e noções básicas sobre o desenho. Uma oficina de arte sem continuidade, porém, importante para os laços artísticos que anunciavam a minha carreira como artista, pesquisador e docente mudando minha vida. Em 1995, aos 16 anos iniciei meus primeiros estudos na área da gravura, na Oficina da Imagem, ministrada por Ronaldo A. Oliveira. Em 1997, recebi meu primeiro prêmio aquisitivo no XXIII Salão de Arte Contemporânea de Jacareí (SAJA), com um júri formado por Arcângelo Ianelli, Jacob Klintowitz, Hermelindo Fiaminghi, Renina Katz e Olívio Tavares de Araújo. E também Premiado em 1998, no 7º Salão de Arte Contemporânea de São Bernardo do Campo, SP, em 1998, avaliado por Jacob Klintowitz, Emanuel Araújo e Nuno Ramos.

Ao projetar a proposta Ateliê de Artes Visuais Móvel, meu interesse no projeto era suprir a carência de oficinas de artes visuais no município e também na descentralização das mesmas. Observo que o interesse pelas Artes Visuais cresceu muito em Jacareí desde que comecei meus primeiros estudos. Hoje vemos um maior número de pessoas produzindo, mas muitas delas com nenhum ou muito pouco acesso a cursos e estudos relacionados à área.

Diante disso, o Ateliê buscou autonomia e independência para locomover-se para regiões periféricas da cidade, por meio de um projeto de oficinas e workshops. Tendo com proposta à utilização de um veículo com autonomia e infraestrutura, com materiais de arte, mobiliários e expositores, permitindo ações para criação poética e artística, tendo suma importância pela ação plástica e artística sobre o fazer criador, por meio dos elementos das artes visuais, como: produção, fruição e contextualização.

Formação da equipe técnica

Para que o Ateliê de Artes Visuais Móvel pudesse iniciar as ações com as práticas artísticas itinerantes, oficinas, exposições, palestras, encontros com artistas tinha a necessidade de formação de uma equipe técnica, por profissionais que contribuíssem em momentos estratégicos do projeto, assim a equipe manteve como a Direção Geral – Amilton Damas de Oliveira; Produtor Cultural: Van Chelucci; Assessoria de Imprensa Wagner Rodrigo Silva; Produtor Publicidade/Design Gráfico - Victor Hugo Martins; Assistente de Oficinas – Thiago Miragaia Vieira; Oficinas de Pintura/Gravura - Rildo de Oliveira; Gravura e Desenho – Amilton Damas de Oliveira; Workshop de Modelagem I – Juliano José de Farias; Workshop de Modelagem II – Magela Borbagatto; Workshop de Grafitti – Bruno Frederico dos Santos; Workshop de Experimentações Gráficas para Publicações Independentes – Thiago Fernandes Costa; Workshop de Serigrafia – Thiago Miragaia Vieira e Djalma Benedito de Toledo; Encontro com Artista/Palestra Criação de Portfólio Artístico – Margarida Holler; Encontro com artista/Coletivo – Núcleo; Encontro com artista / Coletivo – Anartista.

O projeto, portanto manteve-se dinâmico com intensas atividades, no qual as ações e atividades no Ateliê de Artes Visuais Móvel, eram desenvolvidas no projeto pelos profissionais/artistas participantes nas suas respectivas áreas.

Realização Projeto em Ação: A cidade como meio

O início da proposta teve como foco de trabalho a descentralização das atividades culturais, *“ao percorrer com o Ateliê Móvel pelas ruas da cidade de Jacareí, ao adentrar nas regiões periféricas é incontestável de não deixar de observar que estávamos sendo forasteiros”*. Essa barreira sentimental foi desconstruída com as visitas semanais aos locais preestabelecidos para as ofertas das oficinas.

Dos quatro bairros selecionados para atuação da oficina do Ateliê Móvel, destaco o bairro Conjunto Habitacional 22 de Abril, localiza-se nas proximidades da nova Rodovia Dom Pedro I KM 10.5, município de Jacareí, São Paulo, S.P, bem próximo às margens do rio Paratef. O bairro fica a 12 Km do Centro Urbano com acesso por meio da Rodovia Dom Pedro I e Rodovia Presidente Dutra e a distância de 78 Km da Capital do Estado de São Paulo com acesso por meio da Rodovia Presidente Dutra e Rodovia Dom Pedro I.

Ao transitar com o Ateliê Móvel pelas ruas do Bairro Conjunto 22 de Abril, encontramos um bairro carente de infraestrutura urbana, rua sem pavimentação, falta de saneamento básico e ocupação desordenada. Edificações em alvenarias: laje; cobertura em telha de barro ou fibra amianto; com um e dois pavimentos.

O bairro oferece serviço comercial local com: padaria, mercearias, bares, pequenas oficinas mecânicas, igrejas, posto de saúde e escola do ensino infantil e o ensino fundamental e médio os alunos são direcionados para outros bairros.

Neste local estabelecemos contato com a comunidade por intermédio do veículo (Ateliê Móvel) estacionando no ponto final e no local de maior circulação (ver figura 01).

Neste bairro foram oferecidas oficinas de desenho, gravura, pintura e workshops de confecção de cartões artísticos com tema natalino.



Figura 1: Oficina de desenho – Bairro 22 de Abril - Autor: Tiago Miragaia, 2015.

Produção: Quadro de atuação do Ateliê de artes visuais móvel

Oficina	Local/Data	Atividade	Facilitador	Nº de participantes
O4	Bairro: Conjunto 22 de Abril – Data: Junho a Agosto/2015	Gravura e Desenho	Amilton Damas	15
	Bairro: Vila Garcia Data: Junho a Agosto/2015	Gravura e Desenho	Amilton Damas	22
	Bairro Jardim Paraíso Data: Junho a Agosto/2015	Desenho e Pintura	Amilton Damas/ Rildo de Oliveira	20
	Bairro: Cepinho Data: Junho a Agosto/2015	Desenho e Pintura	Amilton Damas/ Rildo de Oliveira	15

32	Workshop	Bairro: Centro, Vila Garcia, Jardim Paraíso e Escola Lamartine Delamare Data: 06 a 09/2015	Gravura impressão	Amilton Damas/ Rildo de Oliveira	90
		Bairro: Santo Antônio da Boa Vista, Jardim Jacinto, Marques, Cidade Salvador Data: 08/2015	Modelagem	Juliano Farias	40
		Bairro: Jardim Pedramar Data: 09/2015	Grafite	Bruno Frederico dos Santos	20
		Bairro: Alto Santana, Centro, Vila Aliança, Jardim Mesquita Data: 10/2015	Gravura e Desenho	Amilton Damas/Rildo de Oliveira	80
		Bairro: Jardim Colônia, 1º de Maio, Rio Cumprido Data: 09/2015	Serigrafia	Djalma Toledo/ Tiago Miragaia	60
		Bairro: Santana, Ijau, Jardim Pedra Mar e Vila Branca/Data: 10/2015	Modelagem	Geraldo Magela	40
		Bairro: Pagador de Andrade, Parque Meia Lua, Campo Grande e Jardim Florida Data: 10/2015	Fanzine	Tiago Costa (Mild)	60
Workshop finalização	Local: Centro, Cidade Salvador, 22 de Abril e Vila Garcia Data: 12/2015	Confecção de Cartão Natalino	Rildo Oliveira/Thiago Miragaia	60	

Exposição	Local: Educamais Jacareí Data: 11/2015 a 12/2015	Exposição de trabalhos e fotos das atividades do Ateliê Móvel	-	4000
Encontro com Artista	Local: Educamais Jacareí Data: 11/2015	Portfolio artístico, a cidade e artista, cidade como meio: processo de criação	Margaria Holler, Coletivo Núcleo, Coletivo Anartista	60
Workshop extra (pós finalizaçã o do projeto)	Escola EMEI Thiago Costa, EMEF Conceição Magalhães Silva Cidade Jardim 03 a 08/2016	Desenhos e gravura	Rildo de Oliveira e Amilton Damas	80

Ao refletirmos sobre a ação do Ateliê de artes visuais móvel, percebemos o quanto a proposta foi além da oferta de oficinas e workshops enquanto troca de experiências entre artistas e as comunidades, sobre as práticas e estudos das artes na região. As oficinas aconteceram praticamente simultâneas aos workshops, a presença do artista/facilitador mostrou-se importante em fazer com que a comunidade local/público pudesse interagir com a ação do Ateliê de Artes Visuais Móvel no desenrolar das atividades.

Foram realizados 36 workshops, 04 oficinas e 01 exposição fixa percorremos 30 bairros de Jacareí, beneficiados com a proposta (oficinas, workshops, palestras e exposições). A rota de atuação do Ateliê Móvel abrange um total de 80% da malha urbana do município conforme figura 02, mapa da rota de atuação.

Considerações

Reviver esse projeto, a maneira que foi construído; as ações, me fez refletir sobre a atuação do Ateliê de Artes Visuais Móvel no perímetro urbano da cidade de Jacareí, o que possibilitou fazer e experimentar o fazer artístico em um

ambiente não convencional de ateliê fixo; sobretudo na maneira de interação artista/artes educadores e público. Como já foi citado anteriormente, a troca de experiências da comunidade com o projeto, de certa maneira, as experiências vividas foram facilitadoras para troca de conhecimento.

Uma maneira encontrada pelo Assistente de Oficina Thiago Miragaia, para exposição da produção, foi organizar os trabalhos realizados durante as oficinas adaptando um varal interno na parte lateral entre o vidro da Kombi onde se colocava os trabalhos de alguns alunos. Os trabalhos ficaram em exposição, e como a exposição destes também era itinerante permitiu aos participantes e público de outras localidades ver a produção visual das obras dos outros participantes. Tivemos grande número de participantes de maneira direta e indireta. (ver figura 03 e 04).

As atividades realizadas pelo projeto, aqui descritas, mostram como uma ação beneficiada pela lei de incentivo à cultura propiciou possibilidades de encontro com arte sem o limite da barreira física, a autonomia do veículo sem dúvida propiciou ações e provocaram diversos olhares, instigados para reflexão e criação em artes visuais.

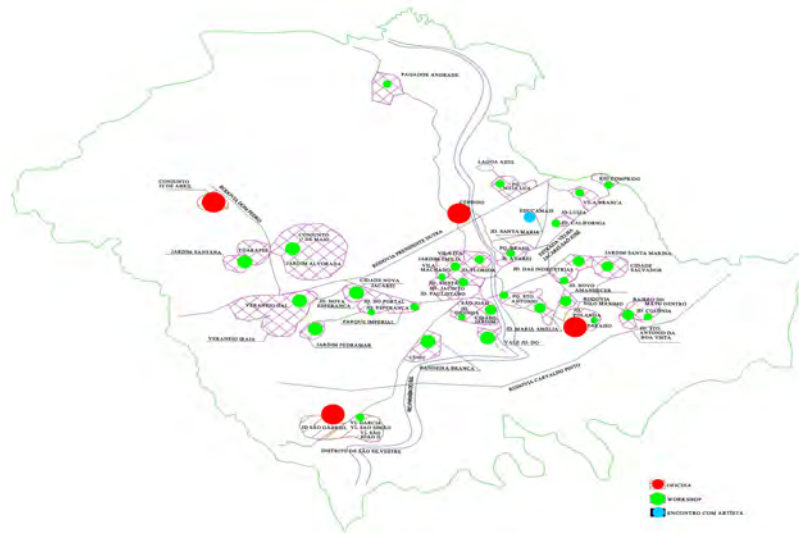


Figura 02 - Mapa de Atuação do Ateliê Móvel Autor: Amilton Damas/Beatriz Burrego – ano 2014



Figura 03 – Material de divulgação de exposição e encontro com artista das ações do projeto Ateliê de Artes Visuais Móvel – ano 2015



Figura 04 – Oficina de Desenho – Bairro Vila Garcia – Autor: Tiago Miragaia, 2015.

Notas

- ¹ Professor da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará.
- ² O projeto teve os patrocinadores FIBRIA e PARKER por meio da LIC (Lei de Incentivo a Cultural, de Jacareí/SP (Lei nº 3.648 de 17/03/95, Decreto nº552/2003;
- ³ Dissertação de mestrado, Festas Populares Paulistas: Impressões Xilográficas disponível: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284549> acesso 20/05/2018 as 17:57min.

Referência

ARNHEIM, Ruldolf. Arte e Percepção visual. Uma psicologia da visão criadora. Trad. Ivone Terezinha de Faria São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.

HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado. Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

OLIVEIRA, Ronaldo A. Arquitetura da Criação Docente: A Aula Como Ato Criador. São Paulo, Tese de Doutorado em Educação: Currículo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

JANELAS PARA A CIDADE, BELÉM 16:16 - O IMAGINÁRIO
ENTRE A IMAGEM, O SUJEITO E O ESPAÇO

WINDOWS TO THE CITY, BELÉM 16:16 - THE IMAGINARY
BETWEEN IMAGE, SUBJECT, AND SPACE

Carolina Venturini - UFPA

RESUMO: Este texto tem como objetivo entrelaçar diálogos acerca da produção de sentido imagético e simbólico presentes nas relações entre o sujeito e o espaço por meio da imagem fotográfica. Para tanto, apresenta-se uma pesquisa inicialmente, costurada por referenciais teóricos a partir das representações sociais, do imaginário cultural visual e da linguagem da imagem, que se confluem na fotografia em Jacques Aumont (2012), Walter Benjamin (2012), Susan Sontag (2004), Jacques Rancière (2012) e Néstor García Canclini (2016), os quais discutem o ato fotográfico e sua incidência sobre o ato do observar e do refletir as fotografias capturadas, como formas que transcendam às funcionalidades da imagem. Assim, lança-se um olhar à criação e produção fotográfica contemporânea, com base nesses aportes, para compreender o projeto cultural visual Belém 16:16, coordenado pelo artista, fotógrafo e educador Miguel Chikaoka.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; cultura; ato fotográfico; cidade; Miguel Chikaoka.

ABSTRACT: This text aims to intertwine dialogues about the production of imagery and symbolic meaning present in the relationships between the subject and space through the photographic image. To this end, a research is initially presented, sewn by theoretical references from social representations, visual cultural imagery and image language, which come together in photography in Jacques Aumont (2012), Walter Benjamin (2012), Susan Sontag (2004), Jacques Rancière (2012) and Néstor García Canclini (2016), who discuss the photographic act and its impact on the act of observing and reflecting captured photographs, as ways that transcend the image's functionalities. Thus, it takes a look at the creation and contemporary photographic production, based on these contributions, to understand the visual cultural project Belém 16:16, coordinated by the artist, photographer and educator Miguel Chikaoka.

KEYWORDS: photography; culture; photographic act; city; Miguel Chikaoka.

Entremeios

As grandes transformações nas dimensões sociais vieram acompanhadas de mudanças visuais na percepção estética com a ascensão do visual, como discurso e uma reestruturação do olhar, pelos dispositivos, como: a câmera fotográfica - que passou a 'assumir' o lugar do olho do homem na construção do inconsciente estético. A fotografia, apesar de gerar uma dissolução da 'aura' imagética advinda das interações homem-máquina (BENJAMIN, 2012), possibilitou um desenvolvimento instintivo no ato artístico, o que promoveu mudanças qualitativas surgidas a partir de uma nova forma de relacionamento da arte com as massas, tornando a fotografia, instrumento para a renovação das estruturas sociais e para a formação do conhecimento por meio das imagens.

Tais mudanças que a tecnicidade provocou na percepção e na arte propiciaram novas formas de experiência pela interação de materiais e corpos; esta, de caráter experiencial entre arte e vida, responsável por trazer à tona o pensamento contemporâneo, no qual a arte se apresenta, cada vez mais, próxima do contexto social baseado nas relações de representatividade, de vestir-se do outro, do espaço, do tempo, da vida, do possibilitar vivências e sensações pelos imaginários abstratos simbólicos, os quais recriam realidades concretas imageticamente. Realidades que transcendem toda e qualquer materialidade da obra e desnudam pré-conceitos, refletindo acerca da autonomia da arte, e do artista, suas fronteiras entre o

ser arte, o ser social, o ser artista, e as múltiplas possibilidades de expressão.

Canclini (2016) aponta que a arte na contemporaneidade se faz por um lugar de iminência, um momento possível, em que entrelinhas tornam-se visíveis e os sentidos são re- construídos, na perspectiva de uma outra relação com o real, uma nova cartografia da percepção e da sensibilidade, propiciando relações que renovam as formas de questionar, traduzir, ler o incompreensível, o surpreendente. Corroborando ao confluir-se espaço-tempo contemporâneo ao que Bhabha (2013) denomina a palavra "entremeios", um espaço intermediário que permita novas combinações, arranjos, vivências inesperadas; uma característica nas obras de arte hoje, que possibilita uma composição de escritas marcadas por histórias de deslocamentos, narrativas do tempo.

É nesta relação entre a arte e o social, mediada pela cultura, que se tem como objetivo olhar para a criação e produção de fotografia na arte contemporânea, e aos meios de compreendê-la, para se pensar sobre o ato fotográfico no que tange a possíveis percepções visuais e relações do ser com o tempo e o espaço.

Linguagemimagem

A linguagem estabelece pontes entre diferentes espaços e tempos da realidade da vida cotidiana, integrando-as em uma totalidade dotada de sentido, aderindo transcendências espaciais, temporais e sociais, como apontam Berger e Luckmann

(2012). Sendo assim, a linguagem adquire um papel significativo no processo de construção social da realidade, posto que admite a construção de um 'universo simbólico', permitindo uma interpretação aberta e ideológica da realidade, uma subjetividade relativa.

Nesse interim, a cultura pode ser identificada tanto no sentido restrito do termo, por meio de grandes obras como a literatura, o teatro, a música, quanto no sentido amplo, de caráter antropológico, e os fatos da vida cotidiana, as formas de organização de uma sociedade, os costumes, o dia a dia. Para Maffesoli (2001), a cultura nomeada de 'materialidade da obra', é envolta por sua aura, algo que se pode sentir, mas não ver, perceptível, mas não quantificável, uma matriz atmosférica, uma dimensão ambiental, a qual ele remete à aura descrita por Benjamin (2012), uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, voltada ao imaginário, algo que envolve e ultrapassa a obra.

Maffesoli (2001) também dialoga a cultura e o imaginário na figuração social por dimensões que se conversam e que, em partes, contêm, mesmo que autônomas: a cultura sendo um conjunto de fenômenos passíveis de descrição, e o imaginário sendo um estado de espírito que carrega a criação e a transfiguração. Segundo o autor, o imaginário é a aura que ultrapassa e alimenta a cultura com base na interação, de uma sensação partilhada, uma vibração comum, definindo assim – o imaginário coletivo como a cultura de uma sociedade.

Dessa forma, compreende-se que a construção do espaço social tem base na natureza humana por sua própria necessidade antropológica, transfigurando-se a uma social, marcada pela dinâmica da construção de conhecimento do senso comum, do cotidiano, no elo entre seu sujeito, sua biografia, ambiente e experiência, formando o espaço social das interrelações.

Essa relação cultural à formação do espaço social, reitera-se com o pensamento de Durand (2001), ao defender que nada se pode compreender da cultura, caso não se aceite que existe uma espécie de 'algo mais', uma ultrapassagem, uma superação da cultura, algo vivido, sentido, experimentado, em uma dimensão, na qual, ele chama de imaginação simbólica, construída por uma trama relativa entre o sujeito e o objeto, um conjunto de suas qualidades e atributos.

Já para Aumont (1993), o imaginário cultural parte do visível ao visual, de uma atenção ao ato de olhar, no qual a relação do sujeito espectador com a imagem é definida pela sua capacidade de percepção, valores, repertório, contextos, em uma relação que se constrói mutuamente, pressupondo que não existe possibilidade de percepção imagética sem uma compreensão imediata do sentido de cultura. Assim, a imagem se vincula ao simbólico e passa a ser entendida como mediação entre o espectador e a realidade, uma representação do abstrato em concreto, uma cópia carregada de significados e simbolismos construídos pelo criador e pelo espectador, cuja analogia diz respeito ao visual, à realidade visível, e o realismo à informação, à compreensão do social, cultural, ideológico.

Nesse sentido, Aumont (2012), discorre que:

tal simulacro, imaginário, representação, se cria na distância entre tempo e espaço na formação da imagem por estímulos visuais que possibilitem a percepção visual e promovam uma durabilidade do efeito causado na observação, assim, por uma clara percepção do espaço, o autor explica a relação do corpo com o deslocamento da visão, algo imaginário, que surja do visível ao visual, e reconstrói a realidade; algo acerca da alteridade da imagem e o irrepresentável, entre o visível e o dizível (RANCIÈRE, 2012 apud XXXXXXX, 2018, p. 29).

Logo, essa ilusão representativa só existe quando as condições perceptivas e psicológicas do sistema visual produzem um efeito verossímil, de julgamento do real, quando o espectador crê que a imagem vista pode acontecer de fato na realidade.

IMAGEMARGEM

A imagem revela em suas margens espaço e tempo, materialidade e imaginário, imagético e aura, objetividades e subjetividades que percorrem os processos de criação e fruição estéticas, que apesar de serem observadas em dimensões distintas às margens da razão e da emoção, entre o corpo e a alma, coexistem e complementam-se as interpretações do mundo e de nossas experiências para a produção de sentidos acerca da realidade, como uma ideia transcendente ao significado, imaginada a partir de poéticas do espaço sensíveis as relações homem-ambiente.

Dewey (2010) levanta a importância da arte no comum da vida, como essência para a compreensão do mundo, que por meio de

sua plasticidade, forma, e materialidade, propiciam uma sensorialidade, uma experiência estética pela relação do lugar da arte no cotidiano, qual só faz sentido na natureza mediante uma 'consciência da experiência', tornando o ato contemplador tão relevante quanto o ato criador, posto que, no hiato entre estes, encontra-se o distanciamento; e, na confluência entre o fazer e o observar é que se estabelece tal "presença", por meio do prazer estético da contemplação.

Assim, a poiesis (criação) e a aisthesis (contemplação) estética confluem em processos contínuos de significação e ressignificação de sentidos socialmente compartilhados, propiciados por uma percepção sensível dos movimentos interrelacionais entre contextos e sujeitos, configurando uma experiência estética a construção de metanarrativas, uma vez que, a cultura de cada um, enraíza-se em seu cotidiano de tal forma, que sobre quaisquer totalidades, é perceptível o encontro de suas múltiplas particularidades.

O contemporâneo conflui margens que se convergem em espaços de troca, entrecruzando saberes, expandindo imaginários, flexibilizando a compreensão e construção social pelas práticas culturais, como Ferreira (2010) descreve no que designa como 'cultura das bordas', um movimento latente à produção de um repertório comum no entremeio das estruturas do imaginário e da historicidade das narrativas estéticas, iminentes, como apresenta Canclini (2016) em diálogos entre a arte, a estética e a cultura, na apropriação pelos sujeitos de bens simbólicos, gerando uma sociedade sem relatos hegemônicos.

Isso pode ser reiterado ao pensamento de Bhabha. Em entrevista à Folha Ilustrada (MARTÍ, 2012), Bhabha fala em lidar com situações em que o poder cultural é assimétrico, partindo do termo “iminência das poéticas”, sobre tornar visível um valor intrínseco de algo que já estava ali, pegar uma memória e dar a ela uma nova perspectiva simbólica, evocar anterioridades. Nesse viés, a iminência das poéticas é compreender, por exemplo, que obras de arte, ao mesmo tempo são inesquecíveis, também são difíceis de serem lembradas porque envolvem muitos aspectos afetivos e culturais do criador e do observador.

FOTOGRAFIMAGEM

Assim, a fotografia de acordo com Dubois (1984) altera a inserção do sujeito no mundo, quando a representação social sobre o real apreendido é, conseqüentemente, como fundamento deste. O sujeito passa a vivenciar o mundo pela visibilidade que a apreensão fotográfica permite, por meio de relações imaginárias que o situam em uma homogeneidade padronizada do mundo, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, permitem situá-lo em sua particularidade e singularidade. A temporalidade do sujeito na fotografia – esta, livre de tempos e espacialidades – é, portanto, uma sobreposição de tempos e espaços registrados, singulares, porém, comuns a uma temporalidade social universal.

Uma outra relação que se pode perceber a respeito da fotografia é a apresentada por Soulages (2010). O filósofo acredita ser possível de se estabelecer – não só pela fotografia ser um meio de reprodução das obras de arte, de representação de realidades,

mas por tornar-se ela própria em arte – uma transposição, a qual ele denomina como "fotograficidade", uma estética fotográfica que reflete sobre uma realidade que pertence a esfera da arte, uma estética própria, singular, mas, que abrange várias vertentes da fotografia e suscita o olhar fotográfico tanto na construção da imagem quanto na observação dela mesma (XXXXXXX, 2018, pp. 26 - 28).

O que é ressaltado por Rancière (2012, p. 17) quando diz que a imagem é tripla: a imagem da arte que separa da técnica, que produz semelhanças, mas que a reencontra na possibilidade de relação de um ser com sua proveniência e sua destinação, "corpo glorioso da comunidade ou marca da própria coisa"; a isso, o autor chama de "arquissemelhança", a semelhança originária que não fornece "a réplica de uma realidade, mas o testemunho imediato de um outro lugar, de onde ela provém".

Desde sua invenção, a fotografia se constitui em técnicas que possam expressar visualmente a realidade de forma fidedigna, produzir simulacros, criar representações visuais da vida cotidiana, como uma máquina capaz de parar o tempo e reter na imagem certa concretude da realidade e da existência que se esvai da memória. Ela (a fotografia) atua como uma referência do real, de algo que aconteceu, que foi vivido. Meados do século XIX, surge na fotografia um interesse mais plástico na imagem, no sentido de fuga do fidedigno do figurativo, que foge da imagem real como documento; um interesse por uma técnica que aproximasse a fotografia da pintura de encontro à arte, atuante em um universo mais onírico, ficcional, fantástico, aproximando a

fotografia de outras linguagens e suportes, o que gerou o movimento pictorialista em defesa de uma fotografia artística, criativa, de uma imagem técnica, cenográfica, performática, que constrói a representação.

Não à rigor a este movimento, mas, demonstra-se tal manifestação por meio de Cartier-Bresson, que traz em sua fotografia de rua, de cotidiano, uma composição 'pintada' para suas imagens, com um senso gráfico, um 'olho' geométrico, apresenta uma preocupação estética, artística e também documental, que por meio de sucessão e justaposição de volumes, planos e perspectivas, desenha a fotografia, criando uma 'plasticidade do acaso', que mistura artifício com flagrante, e raciocínio com percepção.

Cartier-Bresson brinca com os conteúdos/elementos/objetos para compor sua linguagem nas imagens, como relata em seu ensaio O Instante decisivo (FONTCUBERTA, 2003, pp. 221-236), fotografar é subverter-se, é olhar com o olho, a mente, e o coração, é experimentar cada movimento que a vida perfaz, e cada momento propiciado por uma 'estética do movimento', um observar que para ele, faz-se na coalizão simultânea de uma coordenação orgânica dos elementos visuais enxergados pelo olho. Cartier-Bresson não compreende a composição como uma reflexão posterior, sobreposta à imagem, mas, como algo indissociável do ato fotográfico, de impossível separação entre conteúdo e forma.

É nesta importante função do captar um instante, que Sontag (2004) relaciona o ato fotográfico ao consumo de imagens, no

sentido de não se perder por um segundo a memória deste algo vivido, criando a necessidade de registro de cada segundo, cada plano, cada ângulo, e detalhe, em algo novo, em uma imagem nova, um ato, ao qual a autora relata como uma substituição da experiência pela imagem de si mesma; porém, algo que se leva a entender como um deixar de experienciar o momento, para registrá-lo e viver do espelho refletido neste registro e não mais da memória no inconsciente.

JANELAS PARA A CIDADE, BELÉM 16:16

Neste entremeio, volta-se esta pesquisa à percepção, a um cuidado do olhar, a um não fotografar 'automaticamente', mas, a experienciar o momento, não somente em busca de uma beleza estética, não fugindo de uma linguagem produzida, mas com foco no processo em si, uma atenção ao ato fotográfico e às possibilidades estéticas que este processo pode experienciar tanto ao artista quanto ao espectador em suas interrelações com o tempo e o espaço.

Direciona-se assim os olhares ao artista, fotógrafo e educador Miguel Chikaoka, a partir de suas experiências e suas filosofia e ideologia de vida, pois elas revelam um caminho em busca da percepção, de experimentação estética, do olhar, com base na gênese do processo da luz e da fotografia artesanal/experimental, de linguagem plástica e filosófica, que usa a imagem para compreensão do mundo, principalmente em ações comunitárias, como a exemplo, o Projeto Belém 16:16 (Figura 1), realizado em conjunto com o Centro Cultural SESC Boulevard.



Figura 1: E-book Projeto Belém 16:16, Captura de tela. (CCSB, 2016, p. 139-140).

O Projeto Belém 16:16 foi realizado pelo Centro Cultural Sesc Boulevard (CCSB) juntamente ao Núcleo de Fotografia, coordenado pela fotógrafa Paula Sampaio, em relevância aos 400 anos de fundação da cidade de Belém, Pará, comemorados em 2016. Com duração de cinco anos (de 2011 a 2015), o projeto teve o intuito de propiciar o acesso ao conhecimento e à experimentação de formas de expressão da cultura e da arte, promovendo a educação para o patrimônio material e imaterial da cidade (CCSB, 2016). Belém 16:16 partiu do objetivo de se produzir, organizar e compartilhar um repertório de imagens, memórias, histórias, testemunhos, reflexões e sentimentos em torno da cidade e suas múltiplas dimensões, no intuito de estimular a valorização da memória e do patrimônio cultural da cidade, registrada e compartilhada em seu cotidiano (CCSB, 2016).

Sua abrangência consistiu na realização de um conjunto de ações culturais visuais na área da fotografia, como oficinas, palestras, debates, relatos, maratonas fotográficas e vivências sobre a temática “Belém, com que olhos? Poesia, memória, cidade e patrimônio” (CCSB, 2016), que culminou em foto-varais para exposição e circulação dos resultados (Figura 2). Conhecer o processo de formação das imagens através da luz foi o mote para as dinâmicas que buscavam refletir acerca da cidade e as conexões que ela estabelece no mundo contemporâneo, em um processo participativo coletivo junto ao público em geral, em torno dos bens simbólicos materiais e imateriais de Belém, no qual 'cidadania' foi traduzido como um livre exercício do olhar (CCSB, 2016).

Em seu memorial (CCSB, 2016) não são relatados dados específicos, como por exemplo, a quantidade de participantes e de imagens registradas e selecionadas às mostras, mas ao envolver a comunidade em suas atividades, o projeto provocou positivamente a expressão de memórias individuais e coletivas, em forma de fotografias e da manifestação da oralidade; o que se considera uma pequena e significativa contribuição sensível e afetiva ao imaginário da cidade, que se renova e se amplia na colaboração que cada um é capaz de promover no seu cotidiano e na forma como o representa ao mundo (CCSB, 2016).



Figura 2: E-book Projeto Belém 16:16, Captura de tela. (CCSB, 2016, p. 141-142).

Fotografias mergulhadas em luzes, cores e formas, as imagens que se mostram no projeto, conversam entre altos contrastes e sombras, representações do tempo, do espaço vivido, das históricas, arquitetônicas, culturais, religiosas e das memórias afetivas. Através de focos, disformes e reflexos, retratam ruas, prédios, placas, objetos e sujeitos em ação; revelam diálogos cotidianos do movimento contínuo de vivências e experimentações estéticas capturadas pelo ato fotográfico. Em imagens apresentadas individualmente ou dípticos e trípticos, em monocromia ou policromia, planos gerais ou detalhados, e enquadramentos em perspectiva, as poéticas se estruturam em seu plano conceitual ou plástico, ou pelo simples 'conto'/obra coletada.



Figura 3: Quadro de inspiração de fotografias captadas por participantes no Projeto Belém 16:16 (CCSB, 2016). Fonte: Elaboração própria.

Observa-se em recorte (Figura 3), uma conjunção de sentidos, na tentativa de mostrar a pluralidade de possibilidades de expressão visual, de culturas, de percepções que circundam Belém e seus sujeitos no quadragésimo centenário de sua história. Diferem-se por uma liberdade estética entre elas, porém, congregando transnarrativas que realçam afetos e sensações do viver a cidade.

CONCLUSÕES

Perceber e compreender o cotidiano possibilita o revelar de experiências históricas, sociais, culturais, as dinâmicas e processos de transformações pelos quais a sociedade passa.

Desvelar seus traços culturais por meio da imagem fotográfica, não só como memória, mas também como instrumento de percepção de um tempo e um espaço, momento e movimento: como janelas que se abrem para olhar a cidade, revela em representações, como os próprios sujeitos se vêem enquanto atores da construção de sua própria realidade.

Diante disso, o ato fotográfico, cabe como uma lente pela qual o homem reflete sobre o mundo e a si mesmo, como ser social no espaço e no tempo. A partir desta teia, espera-se possibilitar uma compreensão dos processos de criação e produção de sentidos pelas práticas culturais que se materializam na vida cotidiana mediadas pela arte, assim como o projeto Belém 16:16 representou.

Notas:

Esta pesquisa encontra-se em desenvolvimento. Faz-se a partir de um desdobramento da pesquisa de Tese da autora. Foi parcialmente apresentada no XXXXX – Encontro Nacional de Pesquisadores em XXXXXXXXXXXXXXXX (CRP/ECA/USP, 2019).

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências:

AUMONT, Jacques. A imagem. 16.ed. São Paulo: Papirus, 2012.
BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. 34.ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

BHABHA, H. K. O Local da cultura. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

CANCLINI, Néstor G. A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência. São Paulo: USP, 2016.

CCSB - Centro Cultural Sesc Boulevard: Serviço Social do Comércio - DR/PA. Belém 1616. Belém, 2016. ISBN 987-85-64457-03-4. Disponível em: <http://sesc-pa.com.br/Belem1616.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2018.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus, 1984.

DURAND, Gilbert. O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FERREIRA, Jerusa P. Cultura das bordas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. Estética fotográfica - una selección de textos. Barcelona: GG, 2003.

MAFFESOLI, Michel. O Imaginário é uma realidade. Revista Famecos, n. 15, pp. 74-82, Porto Alegre: UFRGS, 2001.

MARTÍ, S. Filósofo Homi Bhabha vê força de regionalismos na arte global. Folha de São Paulo [online], São Paulo, 18 nov. 2012. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1186685-filosofo-homi-bhabha-ve-forca-de-regionalismos-na-arte-global.shtml>. Acesso em: 04 abr. 2019.

PASSOS, Carolina M. M. Venturini, et al. Dona Ana, por Tiago Coelho. Revista Asas da Palavra - Políticas da Arte, Poéticas da Imagem, v. 15, n. 2, pp. 18-31, Belém: UNAMA, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das Imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SONTAG, Susan. Sobre Fotografia. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: perdas e permanências. São Paulo: Senac, 2010.

A REFLEXÃO COMUNICACIONAL DA ESTÉTICA DA
IDENTIFICAÇÃO À DIMENSÃO SENSÍVEL TERRITORIAL
THE COMMUNICATIVE REFLECTION OF THE AESTHETICS OF
THE IDENTIFICATION TO THE SENSITIVE TERRITORIAL
DIMENSION

Fábio Rodrigo de Moraes Xavier
UFPA

RESUMO: O presente artigo objetiva desenvolver a reflexão acerca da arte a partir da estética da identificação à dimensão sensível territorial, possuindo como base a condução cotidiana da prática da vida como processo mundano de formatação situacional e interacional comunicativa. O estudo visa colaborar para o entendimento das diversas movimentações entre o ser na produção do sentido do mundo, que influencia na formação temporal e espacial da condição real. Os autores utilizados na investigação propiciam a possibilidade para o pensamento de produtividade significativa cotidiana, dentro de processos interacionais entre pessoas. Pode-se então chegar à conclusão de que a expressividade estética da relação com o outro – dentro de identificações, formações significativas do mundo como ele é – produz territórios sensíveis, que influenciam na formatação da realidade em sua essência de relação existencial de poder e aspectos valorativos.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Estética. Identificação. Dimensão sensível. Território

ABSTRACT: The article objective the reflection on art and the aesthetics of identification to the sensitive territorial dimension, based on the daily conduct of the practice of life as a mundane process of situational and interational formatting. The study contributes to the understanding of the various movements between the production of meaning in the world, which influences the temporal and spatial formation of the real condition. The authors used provide the possibility of thinking about daily critical issues within communication processes between people. It can then be concluded that the aesthetic expressiveness of the relationship with another - within identifications, formations applied in the world - produces territories which influences on reality in its essence in power relation and valuing aspects.

KEYWORDS: Communication. Aesthetics. Identification. Sensitiv e Dimension. Territory

Introdução

O artigo possui como investigação o entendimento da arte dentro da estética da identificação à dimensão sensível territorial na formatação da realidade na prática da vida como processo comunicativo. Em que se evidencia o processo cognitivo do ser, nas diversas interações cotidianas na produção do sentido do mundo como é, em um universo simbólico em suas diversas movimentações espaciais e temporais no condicionamento real.

A base dessa percepção é que a interação com o outro, dentro do processo intersubjetivo (SCHUTZ, 2012), conduz um movimento significativo da formatação da realidade, caracterizando relações entre pessoas e suas produções mundanas de uma arte generalizada que se evidencia na prática da vida. O cotidiano se evidencia em um processo contínuo de produções significativas, que se desenvolve na produtividade sociocultural, na composição de espaços e tempos presente, na condição situacional.

O objetivo de nossa investigação é ter como parâmetros principais, a percepção do ser em seu processo de condicionamento estético de uma arte existencial do cotidiano, que se reproduz nas identificações com o outro pela via da alteridade. Então, produz eixos de influência para condução de certa formatação real, em que se expressa territórios situacionais significativos. A dimensão sensível territorial se processa na condução de certa realidade existente, um mundo então presente com seus fatores de mentalidades.

No primeiro momento, abordamos de que modo o fator estético da identificação se evidencia como fonte de entendimento com a realidade, dentro de certo aspecto espacial e temporal da interação. No segundo momento, discorremos sobre como a ideia da dimensão sensível territorial tendo por base uma arte existencial se evidencia, configura-se com a formatação de certa realidade e se expressa pelas diversas relações da prática da vida.

Os principais aportes teóricos para o nosso entendimento são (MAFFESOLI, 1998, 1999) – na compreensão das interações, que constituem essencialmente a prática da vida e também a estética como o sentir-junto e uma arte generalizada – e (MALDONATO, 2001, 2005) – no entendimento das alteridades e identificações do significado mundano.

Além dos autores citados, o pensamento de (HAESBAERT, 2004, 2007) propõe a percepção sobre aspectos territoriais e sua sensibilidade como condição para certa formatação de realidade. Assim como (RUIZ, 2008) contribui para compreender a condução da eticidade como prática da vida no cotidiano.

O entendimento do ser como produtividade de uma arte do cotidiano, de um mundo significativo, isso constitui a justificativa de nossa investigação, já que contribui para a percepção do condicionamento real do processo espacial e temporal da prática da vida. Isso evidencia o fator interacional de práticas econômicas e políticas, das diversas movimentações existentes entre pessoas na formação existencial e produtividade sociocultural.

A nossa investigação possui como base a arte percebida no cotidiano que se constitui como processo de uma arte generalizada, algo existencial que se evidencia dentro da interação das pessoas. Importante para entendimento de uma arte contemporânea como processo de apreensão das expressões que se encontram em diversos locais, na própria movimentação que a sociedade possui em sua existência, algo que vai além da produção de um artista, adentra a expressão das pessoas em seu condicionamento situacional humano.

A estética da identificação

Antes de nós adentramos na estética da identificação, é importante entender que a base de nossa reflexão possui como perspectiva, a arte generalizada como processo existencial que se caracteriza como um ato de expressão da vida cotidiana, da prática que as pessoas possuem em seus diversos tipos de interação. Essa arte que ultrapassa a produção de um artista, mas se caracteriza como um ato vivencial do ser e sua expressão com a realidade.

Un art qui va s'observer dans le dépassement du fonctionnalisme architectural ou dans celui de l'objet usuel. Un cadre de vie à la reclame du design ménager, tout entend, devenir oeuvre de création, tout peut se comprendre comme l'expression d'une expérience esthétique première. Dès lors, l'arte ne saurait être réduit à la seule production artistique (MAFFESOLI, 1990, p. 12 apud CASTRO & XAVIER, CASTRO, 2017,p.369)ⁱ

Assim, dentro dessa perspectiva de arte, nós trataremos a percepção da estética da identificação como fonte de reflexão da realidade, como ponto de desenvolvimento do ser na

condição sensível de um espaço e tempo de interação comunicativa, para posteriormente percebermos a dimensão sensível territorial.

Então, nós abordamos como ponto central a “estética da identificação encontra-se no espaço em um universo simbólico” (XAVIER, 2019a, p. 213). Neste sentido, o entendimento do universo simbólico se evidencia na própria interação entre diferentes pessoas em certo tempo da vida social. A soma das diversas interações desencadeia a formatação de determinada realidade, em que “é preciso compreender como sendo a soma de interações que constituem, essencialmente, a vida social” (MAFFESOLI, 1998, p. 123).

A estética da identificação se constitui como base para o desenvolvimento situacional do ser em sua essência racional e sensível, para a formatação da realidade como ela é. Já o fator intersubjetivo promove a própria composição do mundo ao ser (SCHUTZ, 2012). Assim, pode-se perceber a dimensão sensível territorial, resultante desse processo estético de identificação entre pessoas.

A produtividade estética se caracteriza na essência de um sentir junto com outro como fator de alteridade de condução de certo espaço e tempo em que se evidencia “uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum” (MAFFESOLI, 1999, p. 28). As interações comunicacionais propõem novas formações estéticas, em que o ser é afetado pelo outro em que se caracterizam como novas identificações.

Logo, é só a partir da alteridade do Outro, de sua irredutível diferença, que chegamos a nós mesmos. Numa tensão ininterrupta, a alteridade acompanha a identidade como uma sombra. É absolutamente impensável um afastamento, uma recusa da identidade, pois se a identidade rechaça, a alteridade torna a aflorar, prepotente e invencível. Mas se a identidade não é uma esfera compacta e imóvel – como a verdade bem redonda de Parmênides – então será necessário buscá-la não na eterna luta pela afirmação de si contra o outro, mas na infinita escuta do outro em si, na incessante proliferação de vozes nunca é redefinição de vultos, identidades plurais em si, porque em si mesmas diferentes: identidades nunca redutíveis em si, por mais singulares e únicas que sejam, pelas quais cada um de nós é constantemente atravessado (MALDONATO, 2005, p. 487).

A alteridade do outro se mostra no processo de identificação que a pessoas promovem nas diversas interações comunicativas que a vida social propõe. Então, a partir da afetação estética de uma arte generalizada, o ser adentra para o desenvolvimento da relação em que surge à identidade, dentro de certo espaço e tempo, que é conduzido pelo processo interacional.

Logo, pode-se perceber a eterna luta pela afirmação, pois é preciso que ocorra a alteridade, para que possa se expressar de algum modo a ligação entre pessoas e o desenvolvimento da identificação. É como se a pessoa tivesse que aceitar ou ter certa afinidade com determinado mundo simbólico, isto é, um sentir em comum esteticamente desenvolvido de uma arte da prática do cotidiano.

Na vida cotidiana existem diversas pluralidades de significados, sensibilidades que atravessam diversos sujeitos em suas

expressividades comunicacionais, socioculturais, que se configuram como ponto de produção da realidade como ela é. Pode-se entender a estética da identificação como sendo a formatação de certa realidade, a imagem daquela pessoa para determinado ordenamento de sentido.

O que se chama de identidade é uma preocupação eminentemente política do indivíduo social. Ela constitui uma preocupação ao mesmo tempo estratégica e moral, baseada na necessidade em centrar seu ser, dotando-o de uma coerência reflexiva, subjetiva, útil para intermediar a sensação de estar no mundo constituída em todo imaginário sobre o ser. (CASTRO, 2012, p. 178).

Desse modo, fica perceptível que a estética da identificação se constitui como fator das diversas configurações imagéticas existentes no desenvolvimento de determinado universo simbólico, que o ser participa para a sua própria propagação de sentido e significado. O estar no mundo se configura como um processo interacional, para o desenvolvimento de certa formatação da realidade.

O imaginário se situa na produção da alteridade que se perpetua e se desenvolve cada vez mais na configuração do estar junto com o outro, evidencia a composição da realidade como ela é. Isso serve de utilidade para o envolvimento entre pessoas para que de algum modo participem do sentido que certa expressividade estética expressa, para a devida identificação entre indivíduos, condução de um mundo existente de uma arte existencial.

Esta perspectiva narratológica da identidade – que se desenvolve no tempo de vida de cada um – está em contraste com a ideia de uma identidade substancializada. Vivendo e agindo, cada um de nós testemunha a própria vicissitude deixando para trás uma história de vida na qual a identidade não é um a priori transcendental, mas indica o tempo que deixamos para trás: alguma coisa que não pode ser planejada, pré-determinada e que só se expressa na narração. (MALDONATO, 2005, p. 490).

A perspectiva narratológica da identidade se configura como um processo do espaço temporal que se produz na linguagem, no significado simbólico das coisas do mundo. Assim, desenvolve-se a prática da vida em que cada pessoa configura a sua própria forma de pensar agir em certo movimento do cotidiano: “Essa identidade é, por assim dizer, relacional e se dá, justamente, em relação ao outro; o outro que observa e narra; o outro que me narra mediante uma história de vida” (MALDONATO, 2005, p. 490).

A história de vida se percebe na configuração linguística, que se desenvolve entre o ser e produz certa formação de realidade, assim como também indica certo mundo como ele é, nos diversos graus de interações expressões existentes no cotidiano. O tempo pode se evidenciar na forma pela qual se estrutura as diferentes estéticas de identificações espaciais, que se envolvem em certo universo simbólico: “Cada vez que você fala com alguém é agora que você fala, e agora é o presente da enunciação funcionando como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam” (NUNES, 2013, p. 22).

Por conta disso, o sentido do mundo, como ele é, se expressa dentro do processo narrativo da configuração existente, em certo campo espacial e temporal significativo, em que a estética da identificação se situa na movimentação interacional entre pessoas. Isso influencia diretamente na imagem de um grupo que partilha certo significado, explicita a representação interpretativa do outro.

Com efeito, é através de uma imagem idealizada que um grupo auto-representa a sua própria existência, e é essa imagem que, por um efeito retroativo, reforça o código interpretativo. Podemos constatá-lo a partir do fato de que, desde as primeiras celebrações dos acontecimentos fundadores, já aparecem os fenômenos de ritualização e de estereotipia; um vocabulário já nasceu e, junto com ele, uma ordem de "denominações corretas" (RICOEUR, 1980, p.25).

A imagem idealizada do grupo se revela na configuração de sentido que se processa a representação situacional na composição da arte existencial, em que se configura dentro do código linguístico interpretativo, no qual se processa as diversas estéticas de identificação do cotidiano. Esse fato produz os fenômenos de ritualizações e de estereotipia, em que se configura como denominações de percepções sobre certa formação de realidade como meios de confinamento.

meios de confinamento pelos quais passa o indivíduo são variáveis independentes: supõe-se que a cada vez ele recomeça do zero, e a linguagem comum a todos esses meios existe, mas é analógica. Ao passo que os diferentes modos de controle, os controlatos, são variações inseparáveis, formando um sistema de geometria variável cuja linguagem é numérica (o que não

quer dizer necessariamente binária). Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. (DELEUZE, 1992, p. 2).

Os diferentes modos de controles são resultados da estética da identificação que configura um mundo existente pelo processo da interação entre pessoas, o qual se processa em moldagens da prática da vida. A cada movimento do sentido, algo muda continuamente, como se os aspectos espaciais e temporais fossem, de algum modo, fonte motora de diferente significado mundano do ser, como uma série de influências, uma dimensão sensível territorial.

Assim, pode-se perceber que o aspecto estético identitário promove o envolvimento do sentido entre diversas pessoas, no cotidiano de um universo simbólico, produz movimentação nos processos intersubjetivos, na condição de um estar junto com o outro. Na alteridade se observa o condicionamento da relação do ser, no desenvolvimento que se configura como fonte de formação da realidade.

Então, adentramos a perspectiva do espaço e do tempo pela ideia narratológica, na configuração das imagens existentes do cotidiano. Isso configura aspectos interpretativos e confinamentos que formatam o sentido do mundo como ele é. Desse modo, podemos observar um campo de influência de formação da realidade territorial, a essência política e

econômica, resultante de fatores interacionais de uma arte existencial do cotidiano.

A dimensão sensível territorial

A dimensão sensível territorial pode ser percebida como um campo de influência dentro da prática da vida, que configura a formatação de certa realidade, em que o ser, a partir da interação um movimento da estética da identificação, promove o sentido de um mundo existente, o qual se configura nas diversas alteridades em diversas relações.

consiste em um processo de movimentação simbólica, cujo envolvimento comunicacional de relações evidencia-se na interação do cotidiano. Logo, temos aqui, como ideia, de que é algo passageiro, fugaz, em que as identificações territoriais se constroem na realidade e influenciam a perspectiva de ser (...) (XAVIER, 2019a, p. 2019).

O processo da dimensão sensível territorial propicia a condução de certa formatação de realidade existente, bem como atua no sentido das coisas e no processo da construção de um mundo como ele é, promovendo uma série de significados simbólicos para o próprio cotidiano como se constitui da expressão existencial da arte. Então se percebe dentro de processos espaciais e temporais a experiência vivida, que é “do tempo como signo de um acontecimento, da verdade como sinal de julgamento” (MALDONATO, 2001, p. 22).

Assim, no que estamos denominando aqui de identidades territoriais, escolhem-se (ou concomitantemente reconstroem se) espaços e tempos, geografias e histórias para moldar uma identidade, de modo que os habitantes de um determinado território se reconhecem, de alguma

forma, como participantes de um espaço e de uma sociedade comum. (HAESBAERT, 2007, p. 44).

O processo de reconhecimento se evidencia em certo condicionamento sensível espacial e temporal das diversas narrativas interacionais entre pessoas. Nesse sentido, a narração é produzida pelo ser que atua como formação do mundo. Assim, na alteridade situacional da prática da vida, o cotidiano se torna propenso ao ordenamento da adesão das diferentes mentalidades, que se deixam levar pela expressividade de algum território construído com suas influências mentais.

Como se percebe, em certo universo simbólico dentro do movimento contínuo de sua espacialidade temporal e sensibilidade territorial, o mundo do ser se revela dentro da sua própria lógica situacional cognitiva do conhecimento do outro. É possível chegar, dessa maneira, às relações de poder e os modos de subjetivação na condição ética.

O ser humano se manifesta sempre como um ser ético. Sua eticidade se exprime, essencialmente, como prática valorativa do mundo, pois a ética está na relação com o outro e na correlação de sentido e valoração que só o ser humano faz. O mundo não se apresenta para nós como um feixe de dados objetivos, mas como um conjunto imagens interpretáveis. As coisas e os fatos, ainda que mantenham uma alteridade objetiva, são para nós os sentidos que lhes damos. (RUIZ, 2008, p. 36).

O processo ético se evidencia na movimentação das diversas camadas de sentido que se formam nas diferentes interações, da pessoa com a outra, base da alteridade nas diversas relações

com o diferente, e assim observamos que a “subjetividade é uma unicidade incerta, frágil, arriscada, exposta ao olhar dos outros” (MALDONATO, 2005, p. 488). Então, o aspecto valorativo do mundo se mostra como fator situacional econômico que determinam certo ordenamento das diferentes movimentações mentais do cotidiano.

O conjunto de imagem interpretável se situa como condicionamento de certa formatação de realidade, que atua para promover o sentido, uma condição existencial da arte que se constitui por si só e por determinada fonte de poder valorativa. É importante notar que o conflito não se evidencia, já que a relação aqui de poderio e valor é da ordem de condição situacional humana de produção mental do conhecimento, mas o sentido mundano situacional propicia o início de certa funcionalidade que se torna atuante em uma dimensão sensível territorial, na essência da interação entre pessoas.

todo território é, ao mesmo tempo e obrigatoriamente, em diferentes combinações, funcional e simbólico, pois exercemos domínio sobre o espaço tanto para realizar “funções” quanto para produzir “significados”. O território é funcional a começar pelo território como recurso, seja como proteção ou abrigo “lar” para o nosso repouso, seja como fonte de “recursos naturais” – “matérias-primas” que variam em importância de acordo com o(s) de sociedade(s) vigentes(s) (HAESBAERT, 2004, p. 3).

Assim, a combinação funcional simbólica reside em um processo de caracterização dos diversos movimentos mundanos, que adentra para a condução do sentido da vida como ela é. A prática das interações a arte generalizada se constitui como

ponto motor das diversas caracterizações de produções de influências para a própria condução mental das ideias então vigente em um mundo existente: “a sociedade não é uma substância concreta, mas um processo associação, isto é, um processo contínuo e criador de interações” (VANDENBERGUE, 2005, p. 77).

A dimensão sensível territorial se integra para compor a fundamentação do mundo como ele é, assim como também para incorporar produções de movimentos da lógica do conhecimento, o qual “se torna um ato vivencial, que se desenvolve na sensibilidade do estar-no-mundo e do perceber-se no mundo” (XAVIER, 2019b, p. 55), e se desenvolve dentro da prática da vida à uma arte existencial. As caracterizações de relações de poder e valor produzem novas fontes de estruturas simbólicas situacionais, já que se desenvolvem na movimentação do ser. O envolvimento mental cognitivo se configura dentro dessa lógica situacional humana, adentra a certos espaços e tempos e chega a formatações de realidade presente.

Desse processo, nós podemos pensar nas formações grupais que residem nas diferentes composições do cotidiano, adentra na lógica situacional de determinada produtividade comunicativa, que se evidencia no processo sociocultural. A sociabilidade é presente no próprio processo interativo entre o ser, que possa permanecer a certa formatação de realidade ou não adentrar a certo esquema de condição situacional da arte no cotidiano.

Os grupos que compõem diferentes pessoas adentram em determinada lógica de pensamento para compor de um

movimento contínuo, para promover um mundo então existente dentro de diferentes relações de poder e de aspectos valorativos. A estética da identificação promove uma série de sensibilidades para a condição de certa solidificação territorial para seus membros, mas também para irradiar aqueles que estão de fora daquele processo ou tangentes.

É importante perceber que o conjunto de pessoas, em detrimento de um significado mundano, constitui-se como fonte de aproximação de pensamento diverso, isso aproxima diferentes camadas de sentido existente para a produção de esquema de influência situacional, em que se evidencia a dinâmica de estar-no-mundo e de um mundo existente. Logo, o aspecto funcional simbólico se reproduz em diversas combinações, para aderir a diferentes fatores mentais de relações.

O aspecto funcional simbólico das diferentes combinações inclui a maneira como o espaço é desenvolvido e, também, abarca o molde social que pode ser caracterizado por diferentes modos interacionais temporais. Pode caracterizar-se na própria formatação da construção simbólica, assim como abriga relações. (XAVIER, 2019a, p. 220).

Observa-se desse modo o abrigo relacional que se situa na condição da alteridade existente em certo processo da interação na prática da vida tendo por base a arte existencial. Isso promove a formatação do universo simbólico dentro de seu movimento espacial e temporal, na lógica da formatação real de certo território. O condicionamento de sentido se evidencia para a imagem que irá produzir outros eixos de influência para o

ordenamento de ideias, bem como irá promover a essência do mundo como ele é.

Assim, a dimensão sensível territorial se evidencia no ordenamento dos diversos condicionamentos existentes em um mundo presente, atuante como aspecto formador cognitivo dos diversos campos de significados que estão na essência da prática da vida, influencia diretamente na movimentação das pessoas. Observa-se que isso possui a essência política econômica na maneira como constitui a produção situacional e a formatação da realidade existente, pois influência como o ser se coloca em sua movimentação cotidiana situacional dentro da composição de uma arte generalizada que se evidencia em diferentes tipos de interações entre pessoas.

Considerações finais

Neste artigo, buscamos mostrar a percepção acerca da arte dentro da perspectiva comunicativa da estética da identificação, como processo ligado à dimensão sensível territorial. A prática da vida se situa na movimentação interacional entre pessoas, na formatação da realidade em um mundo como ele é, caracterizando, assim, um processo de diferentes camadas de sentido, no qual se pode perceber a produção política e econômica, nas diversas produções cognitivas do cotidiano.

No primeiro momento, é possível entender, dentro da estética da identificação, que o condicionamento sensível se forma na espacialidade temporal das diferentes narrativas que se processam na interação. Isso desenvolve a formatação de um

mundo existente, a prática da vida que promove o ordenamento de diversas mentalidades.

No estar com o outro se percebe a estética, e na alteridade se desenvolve a identificação. Logo, o modo como o entendimento mundano é conduzido propicia a relação significativa entre seres. Nota-se que o mundo simbólico se processa em imagens idealizadas na representação situacional em certa existência mundana, que se configura no código linguístico interpretativo, na formatação da realidade. Esse processo produz fenômenos de ritualizações e de estereotipia, influenciam diretamente na percepção de um mundo como ele é.

Assim, pode-se observar o confinamento que é resultante da estética da identificação, como modelagem de sentido em certo movimento simbólico, expresso na formação significativa atuante na perspectiva espacial e temporal da formatação da realidade. Percebe-se dentro dessa perspectiva o desenvolvimento de fonte motora de diversos significados mundano na formatação da realidade do ser.

No segundo momento, pode-se entender que a dimensão sensível territorial é produzida como campo de influência dos diversos significados na prática da vida, na interação se constituindo como resultado da estética da identificação, já que promove o sentido do mundo dentro de diferentes alteridades presente nas diversas relações do cotidiano.

O movimento espacial e temporal que é produzido dentro de certa sensibilidade territorial se desenvolve dentro da lógica

situacional cognitiva, do conhecimento do outro. Dessa maneira, percebe-se que os modos de subjetivação estão dentro da perspectiva ética, nas relações de poder e aspectos valorativos. Pode-se então entender que as fontes de poder e valorização entre pessoas influencia diretamente no conhecimento do ato vivencial do mundo como ele é.

Percebe-se que o grupo de pessoas ordena série de processos imagéticos que condicionam certo movimento na formatação da realidade, assim o ser, que adere a esse processo, reproduz os sentidos daquilo que se expressa, assim como aqueles tangentes a essa formatação de realidade. O fator funcional simbólico atua como processo ajustamento de mentalidade para a produção do mundo como ele é, condiciona assim a realidade do ser.

Nesse contexto, percebe-se que a reflexão da arte na estética da identificação à dimensão sensível territorial em uma perspectiva comunicativa revela a propagação de sentido de um mundo existente, dentro de fatores que produzem a própria formatação da realidade. Observa-se dessa maneira, a percepção política e econômica como condução de fatores do mundo que se condiciona na formatação da realidade.

Então, o estudo aqui proposto possui construções que possibilitam fomentação de debates futuro, importante para reflexões do cotidiano e, também, para a percepção do poder e do aspecto valorativo dentro da perspectiva da arte existencial no desenvolvimento sociocultural cotidiano. Entender que o processo da expressão da arte se percebe para com a estruturação da realidade, bem como, de fatores de

condicionamento do cotidiano, faz com que nós entendamos a importância de se pensar a arte como expressão da prática da vida e sua condição para diversas interações situacionais do mundo, a qual as pessoas interagem dentro da condição humana de ser.

ⁱ A arte que vai se observar na superação do funcionalismo arquitetural ou daquele objeto usual. Um tipo de vida a um anúncio doméstico, tudo pretende se tornar obra de criação, tudo pode se compreender como a expressão de uma experiência estética primeira. Portanto, a arte não poderia ser reduzida somente à produção artística, eu digo aquelas de artista, mas se torna um fato existencial. Tradução dos autores do artigo.

Referências

CASTRO, Fábio. A sociologia fenomenológica de Alfred Schutz. Revista de Ciências Sociais da Unisinos. São Leopoldo, V.48, n1, p.52-60, 2012.

CASTRO, Fábio; XAVIER, Fábio; CASTRO, Marina. A dimensão estética na feira do Guamá, Belém – PA. Revista Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte, Brasília, v. 16, n. 2, p. 363, jul. 2017.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. Conversações: 1972-1990, Rio de Janeiro, Edição 34, pp. 219-226, 1992.

HAESBAERT, Rogério. Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural) à essencialização das identidades. In: ARAÚJO, Frederico Guilherme Bandeira de; HAESBAERTH, Rogério (Orgs.). Identidades e Territórios: Questões e Olhares Contemporâneos. Rio de Janeiro: Access – Didáticos, 2007.

_____. Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade. Porto Alegre, set. de 2004. Disponível em: <[http://w3.msh.univse2.fr/cdp/documents/CONFERENCE Rogério Haesbaert. pdf](http://w3.msh.univse2.fr/cdp/documents/CONFERENCE_Rogério_Haesbaert.pdf)>. Acesso em: 15 jul 2019.

MAFFESOLI, Michel. Elogio da razão sensível. Petrópolis, Ed : vozes, 1998.

_____. No fundo das aparências. 2ª Ed. Petrópolis, Ed: vozes, 1999.

MALDONATO, Mauro. Arquipélago identidade O declínio do sujeito autocêntrico e o nascimento do eu múltiplo. Rev. Latinoam. Psicopat, São Paulo, V. 8, n. 3, p. 480-496,2005.

_____. A subversão do ser: identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação. Petrópolis, Ed: fundação, 2001.

NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo, Ed: Loyola, 2013.

RICOEUR, Paul. Ciência e ideologia. Cadernos de História e Filosofia da Ciência. V.1, n.1, p. 21-43, 1980.

RUIZ, Castor. Ética e poder. A sujeição política, novo dilema ético. Veritas. Porto Alegre, V.53, n.2, p.35-50, 2008.

SCHUTZ, Alfred. Sobre a fenomenologia e relações sociais. Petrópolis, Ed: vozes, 2012.

VANDENBERGUE, Frédéric. As sociologias de Simmel. Belém: Ed. Universitária UFPA, 2005.

XAVIER, Fábio. A reflexão comunicacional da fenomenologia e hermenêutica à intersubjetividade. Revista de estudos contemporâneos da subjetividade, Rio de Janeiro, V.9, n.1, p.53-63, 2019b.

XAVIER, Fábio. A estética da identificação comunicacional a dimensão sensível territorial na feira do Guamá, Belém - PA. Revista resgate, Campinas, V.27, n.1, p.211-227, 2019a.

VAGALUMEAR: A UNIVERSALIDADE DE UMA ESTÉTICA
AMAZÔNIDA NO PROCESSO DE (TRANS)CRIAÇÃO EM
DANÇA IMANENTE.

VAGALUMEAR: THE UNIVERSALITY OF AN
AMAZONIAN AESTHETIC IN THE PROCESS OF (TRANS)
CREATION IN IMMANENT DANCE.

Ms. Ercy Araújo de Souza –
PPGArtes da UFPA



RESUMO: Esta escrita é derivada do que chamo de Diário Vagalumeante de Etá e está relacionada a minha pesquisa no curso de doutorado em Artes junto ao Programa de Pós-Graduação Artes pela UFPA, encontrando-se em fase de conclusão. Para tanto abordarei aqui o entrelaçamento da minha pesquisa sobre processo de (trans)criação vagalumeante em Etá, com alguns aspectos amazônidas que tornam a Amazônia universalizada. Buscando, no entanto, desenvolver uma reflexão que relacione as inquietações provocadas durante a pesquisa com provocações derivadas do universo encantado das matas, buscando associações, afetações e atravessamentos próprios do fazer/pensar dança em coletivo, especificamente, na Companhia Moderno de Dança.

PALAVRAS-CHAVE: Etá, aspectos amazônidas, processo vagalumeante

ABSTRACT: This writing is derived from what I call Etá's Fireflying Diary and is related to my research in the PhD course in Arts with the Postgraduate Program in Arts at UFPA, which is in the process of being concluded. To this end, I will address here the intertwining of my research on the process fireflying of (trans)creation in Etá, with some Amazonian aspects that make the Amazon universal. However, seeking to develop a reflection that relates the

concerns caused during the research with provocations derived from the enchanted universe of the forests, looking for associations, affects and crossings typical of doing / thinking dance in collective, specifically, at the Companhia Moderna de Dançay.

KEYWORDS: Etá, amazonidas aspects, fireflying process

Atualmente, percebo que em nossa região não temos a tradição de trabalhos artísticos cênicos ficarem em temporadas que se prolongue pelo menos por dois meses seguidos. Geralmente, os trabalhos/obras são criados, apresentados por no máximo dois finais de semana e dificilmente tornam a ser apresentadas e mesmo assim as platéias não estão sempre lotadas ou mesmo com mais da metade da capacidade do público ocupada.

Acredito que esta realidade se instaurou ao longo do tempo, por não termos um público grande na cidade com o hábito de frequentar o teatro ou mesmo eventos em praças ou em outros lugares públicos que não necessitem pagar ingressos. Esta realidade também foi instaurada no decorrer do tempo pela carência (até mesmo ausência) de políticas públicas culturais em nossa região, quadro agravado por inúmeros outros

fatores sociais, geográficos, políticos, antropológicos, etc que não teria como dar conta de revelá-los todos aqui.

O fato é que a frequência de pessoas que buscam consumir artes cênicas ainda é muito baixo e quando se trata de trabalhos locais, produzidos em nossa região, a situação é ainda pior, pois mesmo movimentando um número baixo de pessoas, as produções vindas de outros estados ou países, conseguem atrair uma platéia bem maior em relação as vistas em trabalhos locais. Fato que me faz recordar do trecho da música Belém Pará Brasil¹ quando diz "Chega

1Vão destruir o Ver-o-Peso
Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês
A culpa é da mentalidade
Criada sobre a região
Por que é que tanta gente teme?
Norte não é com M
Nossos índios não comem ninguém
Agora é só Hambúrguer
Por que ninguém nos leva a sério?
Só o nosso minério
Quem quiser venha ver
Mas só um de cada vez
Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês

das coisas da terra/Que o que é bom vem lá de fora/Transformados até a alma/Sem cultura e opinião..." (Mosaico de Ravena).

A reflexão sobre as produções locais não alcançarem o público local com tanta abrangência, me faz compreender que dentro desta realidade local até os próprios artistas desvalorizam as artes produzidas na região amazônica ao não pesquisar, desenvolver e difundir uma arte potencialmente amazônica, ainda se acredita que esta temática (me permitirei tratar a mítica amazônica como tema) não seja passível de

Aqui a gente toma guaraná
Quando não tem Coca-Cola
Chega das coisas da terra
Que o que é bom vem lá de fora
Transformados até a alma
Sem cultura e opinião
O nortista só queria fazer
Parte da Nação
Ah! Chega de malfeituas
Ah! Chega de tristes rimas
Devolvam a nossa cultura!
Queremos o Norte lá em cima!
Por quê? Onde já se viu?
Isso é Belém!
Isso é Pará!
Isso é Brasil!

conquistar o interesse do público. Verifico que muitas escolhas feitas pelos artistas que decidem trabalhar com a temática em questão, acabam caindo em uma dimensão folclórica, arquetípica e distanciada dos entendimentos conceituais e míticos universalizados presentes nas encantarias, nas águas, nos mitos e matas da nossa região, exceto os trabalhos que fazem isto de maneira consciente e buscam retratar uma ancestralidade folclórica.

Estando eu envolvido com as provocações e reflexões derivadas da minha pesquisa consigo fazer essa leitura crítica sobre os trabalhos locais que ainda caem nos “clichês” amazônicos, deixando as densidades simbólicas presentes nos aspectos amazônicos. Isto posto, procurei mergulhar e refletir em meus pensamentos em/sobre processo de criação artístico com o intuito de expor em um trabalho o que compreendo ser/ter uma estética amazônica universalizada em uma obra artística produzida aqui na região norte do país.

Para tanto foi entendendo minha própria vida como um processo de criação associado ao meu fazer artístico em dança junto ao fazer/pensar da Companhia

Moderno de Dança que consegui identificar nas obras que já participei e na que estou desenvolvendo atualmente, esta estética amazônica capaz de ser lida e compreendida universalmente por identificar a presença das matas, dos mitos, das águas e dos seres amazônicos. Para o professor Paes Loureiro a Amazônia tem uma dimensão aurática (BENJAMIN, Walter.) latente, pois a cultura mítica é viva. Na busca de identificar tal dimensão em meu trajeto antropológico (DURAND, Gilbert. 1989) como processo de criação consigo reconhecer os vaga-lumes como ser aurático advindos das encantarias amazônicas,

As encantarias amazônicas são uma zona transcendente que existe no fundo dos rios, correspondente ao Olimpo grego, habitada pelas divindades encantadas que compõem a teogonia amazônica. É dessa dimensão de uma realidade mágica, que emergem para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiúna, a mãe do rio, as entidades do fundo das águas e do tempo. (PAES LOUREIRO, 2008)

que me põe em um estado de encantamento sob meu processo de existência/vida em consonância com a

mítica amazônida que me atravessa como filho desta região de rios, matas e fauna.

Sobre este (re)conhecimento dos vaga-lumes como seres auráticos é válido entender que não me refiro ao somente ao ser biológico em si, mas ao que ele representa simbolicamente na minha pesquisa.

Pude observar em minhas produções coreográficas junto a CMD que a dimensão aurática dos vaga-lumes se fazia presente de muitas formas e maneiras no que tange meus processos de criação. Isto por se tratarem de processos cênicos que desvelaram o meu corpo e minhas particularidades sempre referentes a criação de personagens associados a minha vida, ao meu percurso.

Pude identificar a presença da estética amazônida nos trabalhos da CMD pela presença impressa por cada um dos envolvidos nas criações dos mo(vi)mentos coletivos que quando compartilhados davam corpo as obras apresentadas, tal mo(vi)mento de impressão individual e coletiva chamo de vagalumear, ou seja, vagalumear é o ato em criação de se por na obra como presença, este lugar da impressão está sendo compreendido

como breu/vão, relacionando ao tracejo deixado pelos vaga-lumes ao voarem deixando rastros de luz e breu. Olhando para trabalhos alheios aos produzidos em CMD consigo identificar a dificuldade de perceber a presença de uma estética amazônica quando eu criava montagens de espetáculos com turmas do Colégio Moderno (colégio de ensino formal da cidade de Belém que não está mais em funcionamento) que exigiam uma reprodução cênica de leituras obrigatórias, mas que se distanciavam da cultura e realidade dos alunos e da minha. Cito a montagem da leitura do livro chamado de Juiz de Paz na Roça, que fala de um casal que precisou fugir para se casarem e ficarem juntos, neste livro a história se passava em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde as festas, músicas, danças e gírias pertenciam a cultura gaúcha, esta completamente distante da realidade vivida pelos alunos do colégio.

Se observarmos este contexto de criação junto aos alunos do colégio, podemos verificar como somos desterritorializados, laçados para realidades outras e pouco entrelaçado a nossas raízes, frutos, folhas e

caules culturais. Por isso neste caso é tão difícil de identificar a presença dos aspectos amazônicos.

Para tanto, abro mão da dança imanente (MENDES, Ana Flávia, 2010) que provoca um olhar mais sensível ao corpo dos membros da Companhia Moderna de Dança, coletivo ao qual estou inserido desde sua fundação em 2002. Esta sensibilidade é refletida nas criações cênicas propostas pela CMD e nos trabalhos que cada um cria. Assim eu pude aplicar este pensamento como uma metodologia de trabalho junto aos alunos, o que fazia com que cada um dos envolvidos pudessem estar presentes, impressos na obra.

Busquei, assim, na dimensão da minha memória de vivência/existência no período da minha infância para auxiliar nesta sensibilização e compreender meu processo de criação como sendo transcrição, ou seja, além da criação, uma transcrição que me associa aos vaga-lumes.

Vaga-lumear

Na busca da primeira memória de criação

Me encontrei vagalumeando no mato enquanto criança

Percebi no escuro da flora as luzes da provocação

Ali pairava minha primeira memória de criação



Não na luz faunesca
Mas no apagar dela
Neste vão luminescente
Vagalumeava em trajetos e linhas fluorescentes
A criação se formava em (des)formas
Após vagalumear em tais memórias
Já não sei se a criação foi minha
Ou eu dela



Neste momento, encontro-me na varanda de uma casa térrea, localizada em meio a uma área rural, cercada de mato por todos os lados. Eu estava estático admirando o breu do mato à minha frente e alcançava a imensidão do céu. No infinito da escuridão do mato surgiam vaga-lumes, com suas luzes hipnotizantes e intermitentes, que me instigavam piscar o mínimo possível. Recordo-me que estava seguindo com as pontas dos dedos um vaga-lume e quando ele apagava eu criava um percurso imaginário, na esperança de adivinhar onde acenderia sua luz novamente. Neste instante em que me deparei com a escuridão do mato, senti no vão a liberdade da criação, ali, vagalumeando, senti a compreensão de uma realidade de forma dinâmica e concernente ao que entendo como processo transcriativo, em que as metamorfoses vividas seriam minhas transcrições constantes, formadoras de princípios.

Tal pensamento é enfatizado quando a coreógrafa Lícia Sánchez diz que a memória é “um conjunto de lembranças, um arquivo, mas um arquivo vivo, porque essa Dramaturgia da Memória é entendida como um processo criativo” (FERREIRA apud SÁNCHEZ, 2014, p. 32).

Com este entendimento busco a reintegração da “arte na prática da vida cotidiana” (SAMPAIO apud BÜGER, 2012, p. 13). Para isto, saliento algumas noções que utilizo como é o caso da Conversão Semiótica, que é justamente o mo(vi)mento da transfiguração, ou seja, no processo desta pesquisa pode ser compreendida a transfiguração do breu deixado pelo vaga-lume no intervalo das suas luzes ao voar em um lugar onde o artista se põe como presença, passando a ser o “quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento que ocorre essa transfiguração (...) vinculada intrinsecamente à práxis vivencial transformadora do homem e de sua realidade” (LOUREIRO, 2007, p. 11 e 16).

Neste momento é importante expor algumas reflexões provocadas na pesquisa como o entendimento de um corpo-coletivo, ou seja, um corpo que é composto por vários corpos de todos os envolvidos neste processo de criação do novo vídeo-espetáculo da CMD chamado VAGALUMEAR, este corpo-coletivo vem sendo chamado de Etá (palavra que significa “muitos e muitas” em Tupi guarani). Busca-se compartilhar as ações que seriam inerentes apenas ao

pesquisador para o corpo-coletivo Etá de maneira a compartilhar a autoria embaçando a figura do autor quanto as ações, iniciativas, organizações e criações.

Deste modo, o processo, mesmo necessitando de um tempo bem mais dilatado, permaneceu em movimento neste período pandêmico.

Isto posto, relato que Etá também escreve essas palavras: sob as afetações de parentes e amigos próximos adoecidos e alguns até falecidos pelas complicações derivadas da COVID19 e de algumas outras causas durante esses quatro anos e meio; sob a necessidade/vontade de viver em/com/para a arte do movimento dançado em Companhia Moderna de Dança e, sob a influência da atmosfera virtual que modelou as relações sociais atuais dos membros e que instaurou o fazer-pensar deste processo criativo, dilatando as imanências presentes e que compõem o que poderia ser chamado de imanência Etá que vivenciou todo o processo de criação de maneira remota.

Mesmo com tais afetações e compreensões de Etá, muitas vezes foi impossível escrever ou mesmo pensar na pesquisa. O que ficava visível quando Etá escolhia deixar tudo de lado para ficar mais em família, mais

próximo dos filhos e filhas, dos pais e dos entes mais próximos aproveitando ao máximo cada instante ou mesmo cuidando dos mesmos adoecidos, como se estes momentos pudessem simplesmente não existirem mais do dia para noite.

Estes momentos foram poucos mas intensos. Medo de morrer? Acredita-se que não, pois Etá já haviam morrido muitas vezes e esses instantes foram apenas mais algumas diante das situações que o processo-vida já fez com que Etá passasse, mas acredito que é um receio ou mesmo cuidado para conseguir viver mais tantas vidas ainda em movimento. Para tanto, abro mão de uma escrita que também se movimenta, ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, com o intuito de movimentar o leitor constantemente e desta forma transcriar⁽¹⁾

Estas reflexões sobre a pesquisa e seus processos de (trans)criação em dança, sob a perspectiva da Dança Imanente (MENDES, 2010), potencializa as particularidades do corpo Etá dançante e unifica em criação.

e as reflexões apresentadas por Cecilia Salles e Sônia Rangel sobre processo de criação artística, quando entendem um processo de (trans)criação em dança como parte da observação e relação percurso (SALLES, 2013, p. 23) de vida (sendo o próprio trajeto antropológico) e os processos de criação.

Pensar sobre (trans)criação me permitiu identificar os processos como constantes, espiralados, mutáveis, (trans)criadores de realidades e de verdades, como um modo de vivenciar a arte em processo, dando ênfase ao tempo das obras e aos espaços provocadores de estímulos em que os desenvolvo.

Neste sentido, acredito que os processos artísticos sejam da ordem da vivência e, portanto, regidos pela criação, que não entendo aqui como produto final (ou "uma grande obra de arte"). Eu poderia falar em processos de criação em devir e imanente a mim, ou seja, o processo transcriativo sendo eu mesmo e sendo afetado pela cultura amazônica a cada crença e vivência desde meu nascimento até os dias atuais.

Assim, entendo meu processo de vida como Trajeto Criativo (RANGEL, 2009, p.95), isto é, minha vida, como processo transcriativo em vagalumear, cuja mítica das matas e das águas anunciam as necessidades da (trans)criação que são instauradas pelos vãos onde me insiro como criador.

Foi sob a provocação instaurada nos vãos entre os rastros luminosos, transcriados em movimentos por Etá e/ou pelos vaga-lumes (dando autoria à criação), que identifiquei a (trans)criação instaurada nos vãos.

Entendendo que processo de (trans)criação é a provocação destes vãos para posteriormente ocupá-los com sua existência.

Vivencio esta pesquisa desenvolvendo um pensamento sobre processo, e em processo de provocações de criações de vãos e do preenchimento dos mesmos, provocando constantemente luzes e breus no decorrer do meu trajeto antropológico e registrados nesta escrita.

Luzes e Breu além de serem associados aos vaga-lumes são, no processo de criação e entendimento deste trabalho, luz sendo estímulo e provocação que vão desde perguntas até laboratório. O breu é o mo(vi)mento da criação, é quando o sujeito se imprime e se coloca no vão encontrado.

Os movimentos organizados durante este percurso, que venho vagalumeando em cena, eu acredito ser Etá como imanência dançando ou vagalumeando em movimentos cênicos.

Deste modo busco em meus estudos desenvolver a noção de vagalumar como uma (trans)criação sob o olhar estético amazônida conectado a cultura mundo por meio dos movimentos dançados. Na obra que apresentei na qualificação em abril de 2019, onde o trabalho se passou exclusivamente em uma sala de ensaio escura e quem assistia só consegui ver vultos de pessoas se movimentando com luzes fluorescente que apagavam e ligavam de maneira livre. Nesta construção cênica a inserção dos envolvidos se deu no processo principalmente durante uma atividade chamada PLES que provocou os sujeitos a escreverem uma frase com a palavra PLES deixando livre quais significados

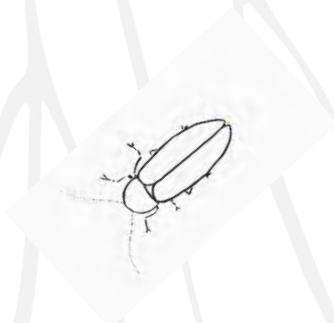
eles queriam atribuir a esta palavra. Tais frases se tornaram textos, imagens e movimentos, tais movimentos foram compartilhados entre eles seguindo uma ordem de antiguidade na CMD. A sonoridade ficou por conta de u

[1]Transcrição (CAMPOS, 2013), é uma ação de resistência da obra de arte verbal ao assumir a recriação. Para Haroldo de Campos a transcrição é um “processo de transficionalização” (CAMPOS, 2013, p. 119), que visa recriar poemas por meio da recriação.

ma gravação feita para captar sons da mata.

Ples é no exercício o vão do vaga-lume que precisa ser preenchido e Etá o corpo-coletivo que não podia ser visto, mas sim imaginado.

Poderia afirmar que vagalumear não seria como um gênero de dança sob a composição, criação e organização dos vaga-lumes com as inferências presentes em meu trajeto antropológico (DURAND, Gilbert. 1989).



REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Transcrição / organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____, Haroldo de, 1929-2003. Galáxias/Haroldo de Campos; 2ª edição revista; organização de Trajano Vieira; inclui o CD Isto não é um livro de viagem – São Paulo: Ed. 34, 2004.

DURAND, Gilbert. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem/Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. Lisboa: Presença, 1989.

GIL, José, 1935 – Movimento total. – São Paulo: Iluminuras, 2004 224p. : il. : 23cm.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A conversão semiótica: na arte e na cultura. – Edição trilingue. – Belém: EDUFPA, 2007.

_____, João de Jesus Paes. A Arte como Encantaria da Linguagem. São Paulo: Escrituras, 2008.

MENDES, Ana Flávia. Dança Imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. Ed. Escrituras Editora, SP, 2010. 69

_____, Ana Flávia. Considerações acerca da dança imanente. Revista Ensaio Geral, v.4, n.7, 2012. Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2012. pp. 24 - 35.

RANGEL, Sônia Lucia. Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo. Salvador : Solisluna Design Editora, 2009.

SAMPAIO, Valzeli Figueira. Arte e Vida desatando os nós. ECA/USP, São Paulo, 2012.

SANCHEZ, Licia Maria Moraes. A dramaturgia da memória no teatro-dança. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas, SP, Autores Associados, 2006.



O PROJETO POÉTICO DA COMPANHIA MODERNO DE DANÇA: PRIMEIROS COMPARTILHAMENTOS

THE MODERNO DANCE COMPANY'S POETIC PROJECT: FIRST SHARES

Luiza Monteiro e Souza

RESUMO: O presente estudo insere-se na linha de poéticas e processos de atuação em artes do curso de doutorado do programa de pós-graduação em Artes da UFPA. Neste texto proponho algumas reflexões acerca dos princípios moventes do projeto poético da Companhia Moderno de Dança – CMD, coletivo artístico de Belém/PA em atuação desde novembro de 2002. No bojo desta proposição encontram-se a dança imanente (MENDES, 2010) e o projeto poético (SALLES, 1998), a partir dos quais buscou-se reconhecer, compreender e criar 8 (oito) dimensões motrizes de um projeto poético em companhia.

PALAVRAS-CHAVE: projeto poético; companhia moderno de dança; dança imanente

RESUMO: The present study is part of the line of poetics and performance processes in arts of the doctoral course program in Arts at UFPA. In this paper, I propose some reflections on the moving principles of the Moderno Dance Company's (CMD) poetic project, artistic group from Belém/PA in operation since November 2002. Within this proposition are the immanent dance (MENDES, 2010) and the poetic project (SALLES, 1998), from which we sought to recognize, understand and create 8 (eight) driving dimensions of a poetic project in company.

KEYWORDS: poetic project; moderno dance company; immanent dance

Este texto apresenta escrituras acerca do projeto poético da Companhia Moderno de Dança – CMD. No que concerne ao conceito de projeto poético, este é apresentado a partir da abordagem de Salles (1998, p. 130) ao afirmar que se encontra “[...] ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de

valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado, com o grande propósito estético do artista”.

Observando-se as obras de um artista, segundo Salles, poder-se-ia desvelar espécie de mapeamento, pistas, dimensões, cuja tessitura ao longo de sua trajetória provocam a produção de um projeto poético que lhe é particular. Sob esta perspectiva, cada percurso artístico é responsável pela materialização sensível de princípios, valores, crenças, por meio dos atos criadores.

Enquanto inacabado está o artista e sua arte, inacabado estará também seu projeto poético, o qual aos poucos vai emergindo entranhado aos múltiplos devires característicos do criador, de sua arte e seu tempo. Infinito movimento de produção do artista em relação a sua obra, ao tempo, a si próprio, ao mundo.

Um projeto poético não trata do fornecimento de metodologias, métodos, normas, ou qualquer instrumento objetivo/informativo gerador de mecanismos e caminhos pré-estabelecidos em arte visando a concepção de processos e obras. Nada de formas. Nada de fôrmas. Debruçar-se sobre um projeto poético demanda perceber que “[...] é um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a um tempo e um espaço, e com fortes marcas pessoais” (SALLES, 1998, p. 131). Reconhecê-lo, requer íntima relação com teias profundas do trabalho do artista, incorporadas às múltiplas experiências daquele corpo e motrizes essenciais de suas posturas e modos particulares de fazer arte e, sobretudo, viver.

A ideia da feitura constante de um projeto poético ao atravessar o corpo criador num recíproco entre fazer, desfazer, refazer, promoveu o início da escritura desta proposição crítico-reflexiva acerca do projeto poético da CMD. Dentre outros objetivos, buscou-se levantar pistas de passado, presente e futuro em linhas efêmeras e tênues de um projeto inacabado como dispositivo para pensar-fazer as infinitudes dos processos criativos deste coletivo e em arte de um modo geral.

Algumas questões apresentaram-se como disparadoras: Qual o projeto poético da Companhia Moderna de Dança? Qual o nascedouro e suas dimensões? Como abordar nuances de um projeto coletivo, cujos estados de permanência são cambiantes e moventes?

Tais questionamentos implusionaram uma busca imersiva nas sutilezas do percurso artístico da CMD.

Os primeiros compartilhamentos aos quais este texto se propõe abordam 8 dimensões, camadas, de um projeto poético em construção. As dimensões trazem ao bojo da reflexão questões sobre corpo, técnica, processo, criação, dentre outras muito íntimas e particulares. São apresentadas sob a forma de uma escritura crítico-reflexiva ancorada na práxis da dança imanente (Mendes, 2010). Não normatizam procedimentos e modos de fazer dança, no entanto, compartilham um pouco dos mundos internos e externos componentes das teias sagradas para os artistas de ontem e de hoje do coletivo.

As referências de primeira grandeza para a escritura das 8 dimensões partiram de minhas experiências pessoais, as quais

estão em consonância com a trajetória e obras da companhia, mas, que tomam como fio condutor atravessamentos que permitiram espaços e momentos para imaginar, criar.

Utilizou-se como procedimento uma escrita inventiva a partir da memória da pesquisadora nas relações com a CMD; com artistas criadores do passado e do presente; com processos e poéticas; e com obras bibliográficas já publicadas.

Considera-se que as dimensões emergidas reúnem aspectos moveidões, não hierárquicos, e que, apesar de tecerem lógicas e perspectivas particulares, encontram-se absolutamente engendradas em um contexto artístico movente, em constante transformação, que está aqui, ali, acolá, no meio, que já fugiu, que não é mais, ou, que ainda é, mas de outra forma.

Assume-se tratar neste artigo de percepções, intuições, criações, por meio de imersões de uma vida em dança junto a CMD. Expõem-se o tudo e o nada de imaginações e vivências entremeadas num todo sempre em processo.

O início de um projeto poético: da mãe criadora à práxis coletiva
A Companhia Moderna de Dança nasceu de uma mãe. De uma criadora: Ana Flávia Mendes.

Tentando compreender caminhos, promover as reflexões e escrituras aqui apresentadas, primeiramente iniciei tentando reunir algumas pistas que me levaram ao contexto das quimeras presentes no nascimento deste projeto poético.

Estes caminhos foram percorridos em meio a mãe deste projeto. Encontrei pistas. Relatos. Confissões de uma artista que dizem muito do que este projeto apresenta e é até os dias de hoje.

Encontrei pistas nos livros; em conversas. Ensaaios.

Me vali de minha memória.

Me vali dos livros.

Me vali de minha imaginação.

Das obras.

Tudo isso ganhou dimensão para muito além das estruturas dos processos de criação da CMD. E estas questões são por mim consideradas como o fio condutor deste projeto poético, como uma espécie de fôlego, sopro primeiro, que engendrou o desenvolvimento de um projeto coletivo.

Começo, pois, tecendo uma pequena teia contendo marcas pessoais da criadora Ana Flávia, a partir de alguns trechos por ela publicados em obras que abordam a práxis da CMD. Para tecer esta primeira teia optei por utilizar apenas certas citações da autora onde acreditei ter encontrado questões relevantes e reveladoras bastante pertinentes acerca de seu projeto poético particular e a forma como ele fora compartilhado com o coletivo.

Neste contexto, não faço qualquer interferência reflexiva entre as citações para que as mesmas enfatizem apenas os escritos e vozes de Ana Flávia. Além disso, ressalto que as seis pequenas citações estão propositalmente em sequência, pois também encontro oportunidade neste espaço de produção em arte (que é acadêmico, mas, também, é poético), licença e oportunidade para inventar e propor outras escrituras, ordens, convocadas pelo modo como o próprio conhecimento em arte deseja ser expressado e apresentado ao leitor.

Assim, as citações abaixo são um pequeno trajeto, onde o principal é a tessitura formada entre os escritos em destaque, que expressam um mapa emaranhado de sonhos, desejos íntimos, quimeras. Apresentam e tecem princípios éticos e estéticos narrados na escritura presente de uma escritura-vida de Ana Flávia. Em tempos não tão precisos que se alinhavam e se encontram como dispositivo para criação de mundos em arte e do projeto poético foco deste artigo.

Desde que iniciei minha trajetória como professora de dança, em 1994, sempre alimentei o desejo de fazer com que qualquer pessoa, bailarino ou não, tivesse condições de dançar. Não falo da dança como lazer ou como entretenimento, mas da dança enquanto arte, expressão estética do corpo em movimento. Falo da dança construída para a fruição do espectador. Mais de vinte anos depois de minha primeira experiência como docente em uma sala de aula de dança, posso afirmar com clareza que este desejo é o que me move enquanto artista-professora-pesquisadora. Assim, tenho dedicado a vida à busca e ao estudo de ferramentas capazes não somente de alimentar este sonho, mas, sobretudo, de torná-lo viável (grifos meus). (MENDES, 2015, p. 76).

[...] uma palavra se faz presente e norteadora: desejo, isto é, a necessidade pessoal de transmitir, por meio das linguagens artísticas, uma coletânea de vivências, sensações, tristezas e alegrias. Esse desejo, entretanto, não se encontra dissociado da necessidade de experimentação de formas de dança diferentes em relação a experiências anteriores [...] (grifos meus). (MENDES, 2015, p. 77).

O trabalho, criado para a CMD, gerou inúmeras inquietações, dentre as quais se destaca a necessidade de investigar o movimento para a dança, não a partir de uma fórmula préconcebida, mas sim, de uma certa particularidade do

intérprete, de modo a desvendar a maneira de fazer, conforme as necessidades de cada processo e, principalmente, de acordo com as idiosincrasias de cada integrante do elenco. A inquietação em questão vem norteando toda a prática da CMD e, por conseguinte, a minha própria maneira de entender a dança, já que trabalho como diretora artística do elenco. (grifos meus). (MENDES, 2010, p. 28).

É importante destacar que, a partir do objeto estético gerado nesta pesquisa, reconheço, enquanto coreógrafa e encenadora, há uma maneira diferenciada de criar dança emergindo no trabalho da CMD. É a essa maneira de conceber a arte do movimento a que me dedico junto ao grupo, buscando validá-la como metodologia de criação e como poética cênica. (grifos meus). (MENDES, 2010, p. 32).

O que move esta companhia, de fato, é a imensa vontade de tornar a dança verdadeiramente acessível a todo e qualquer sujeito, sem preconceito técnico ou estilístico algum. (grifos meus). (MENDES, 2010, p. 341).

Tudo parte de uma necessidade de criar e encenar dança permeada por valores estéticos diferenciados, sem a preocupação em seguir princípios e procedimentos vigentes em outras poéticas ou metodologias coreográficas. Muito mais que isso, no entanto, tudo parte da construção de uma aspiração que se pretende realizar, de uma quimera que se quer efetivar, de uma visibilidade de mundo que se quer visível nos homens por meio da arte do movimento. (grifos meus). (MENDES, 2010, p. 342).

Quando Ana Flávia afirma, dentre outras coisas, que gostaria de fazer a dança que nunca tivesse sido dançada, ou fazer com que a dança surgisse do seu criador, ela impregna e revela seus desejos pessoais. É possível reconhecer nas palavras da artista as profundezas éticas de sua arte. Os anseios submersos que antecedem a forma, a matéria, a técnica, a dança, a cena. Suas

palavras são reveladoras das camadas embrionárias do projeto poético da CMD. Fenômeno sem bordas e sem tempo de fim. Percurso incerto em processo. Nas palavras de Salles,

Quando se apresentou o ato criador como um processo que tende para a concretização do projeto poético do artista foi enfatizado que esse projeto não é claramente conhecido e que se define enquanto a obra vai sendo executada. Essa visão se aplica tanto ao percurso de construção de uma obra específica, como ao percurso da obra de um artista como um todo. O processo é o meio pelo qual o artista aproxima-se de seu projeto poético. (SALLES, 1998, p. 130).

Percurso, obra e criador alinhados se entrefazendo simultaneamente. E quando o processo criativo provém não de um só, mas de vários criadores? Seria possível pensar em vários atos criadores na tessitura de um projeto comum? De um projeto poético coletivo tecido pelas dimensões de mundo dos artistas que dele fazem parte?

O projeto poético de Ana Flávia encontrou ainda mais inacabamento quando o coletivo Companhia Moderna de Dança foi fundado por ela e outros artistas. Neste contexto, pode-se compreender que este projeto talvez nunca tenha sido de um só criador, mas sempre fora compartilhado. Todos os artistas (os que já foram, os que são e os que serão) implicando suas vidas na gestação deste algo que é, sobretudo, eterna e efêmera rede de dimensões, camadas delicadas, infinitas, num todo que sempre vai além de seus próprios corpos, processos e obras. Exatamente porque há a tessitura desta teia infinita é que um dado contexto inicial, particular, o de Ana Flávia, pôde ser

renovado, atualizado, deixando escapar coisas, trazendo para próximo outras, em devir, e gerando aspirações coletivas, que chamo de um projeto poético em companhia.

A seguir, apresentam-se 8 dimensões que entrelaçadas (des)formam um primeiro esboço do projeto em companhia da CMD. Camadas vindouras desde os desejos da mãe fundadora, que pouco a pouco se redimensionou em diferentes contornos a partir de cada artista criador do coletivo. Cada dimensão gera densidade e motivos para a invenção de formas de ser e produzir dança na arte do movimento peculiar a CMD. São sinais minuciosos habitantes das profundezas de escolhas dos atos poéticos destes artistas. Deste modo,

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no "conteúdo" das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. (SALLES, 1998, p. 39).

Inexiste qualquer estrutura hierárquica entre as dimensões elencadas abaixo porque cada uma convoca imediatamente a outra e não há como praticá-las isoladamente. Não obstante, propõe-se uma ordem justificada pelo início com aspectos de natureza mais abrangente, geral, até aquela mais micro, específica.

1- Qualquer corpo pode dançar

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a

sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver. (LOUREIRO, 2015, p. 24).

Atitude política, ética, talvez até óbvia. As condições de surgimento da companhia sempre foram completamente adversas daquelas consideradas “padrões” no universo da dança. O contexto era escolar. Os corpos sem qualquer experiência formal em dança. Na direção do grupo, uma artista em formação nas áreas do balé, jazz e sapateado de uma das escolas mais tradicionais de dança de Belém; e um professor/coordenador de educação física de uma das escolas mais vanguardistas da capital paraense. Como bailarinos, não bailarinos. Jovens, estudantes do ensino médio e futuros egressos de cursos de graduação dentre os quais a formação superior em arte não era opção. Para a escuta fez-se necessária a compreensão da diferença. Corpos. Diferentes. Corpos diferentes em dança. Assim, começou a se delinear uma grande dimensão onde uniam-se horizontalmente todos os corpos. Uma dimensão deslocada da busca de padrões corporais e, por conseguinte, de movimentos ou danças. Motriz do coletivo por meio da assunção dos devires de cada ser, um, corpo. Ana Flávia foi aos poucos descentralizando sua figura de fundadora, coreógrafa, nos moldes tradicionais dos termos, indo ao encontro daqueles que compunham o coletivo, para gestarem juntos percursos diferentes em dança. Assunção de que o devir dança é uma realidade quanto mais a relação entre as diferenças

ali estiver instigada. A dança seria muito mais diferente quanto mais instigasse relações entre os diferentes corpos, com o um dos corpos, para assim, serem um em coletivo. O Um múltiplo.

2- Qualquer coisa pode vir a ser dança

“Dizer que uma dada dança contemporânea não é dança é também dizer que ela não pode vir a ser dança, ou, ainda, que a dança não pode vir a ser isto. É uma espécie de legislação sobre o futuro da dança, pois o que faremos se isto tornar-se arte?” (ROCHA, 2016, p. 44).

Dimensão instaurada de um olhar íntimo ao poder criador da arte. Se qualquer corpo pode dançar, entre outras palavras, se todo corpo pode dançar, os padrões de movimentos já legitimados pelos fazedores e fruidores da dança (os quais quase sempre convocam determinados padrões corporais como: flexível, ágil, esguio, magro, leve etc etc etc), não serão suficientes para darem conta da multiplicidade de corpos que a humanidade é. Qualquer coisa pode vir a ser dança engaja questões implícitas à capacidade criativa do corpo. Não somente criativa, como também motora. Promove rompimento com padrões de movimentos já reconhecidos (legitimados, aceitos, repassados, engessados, cristalizados) como dança na cultura ocidental e coloca o corpo no jogo da liberdade criativa, na qualidade de impulso à criação em dança por meio de qualquer aspecto julgado interessante ao processo, à poética, ao criador. Incorporado ao corpo criador, está a coisa a ser criada.

3- A criação é eminentemente fruto do artista criador. Criador e criação, corpo e dança, não estão separados

A CMD gradativamente vem amadurecendo seus momentos de inventividade, devaneio, criação. Logo nos anos iniciais, as escolhas estéticas constantemente originavam-se na figura tradicional do coreógrafo (criador único e absoluto do movimento). Ancorada na descoberta de uma "dança diferente" (nunca dançada, nunca vista, sequer existente), a criação foi aos poucos redimensionando as condições do processo no tocante à função da coreógrafa e sua relação com os bailarinos. Quanto mais coletiva fosse a criação, mais diversa seria. De estímulo a estímulo, processo a processo. Seria muito mais diverso, múltiplo, inusitado, o movimento, quanto mais corpos pudessem engajá-lo, pensá-lo, experimentá-lo, concebê-lo, gestá-lo. Descentralização criativa da coreógrafa em direção aos bailarinos. Intuitiva e progressiva. Criação a partir do corpo criador e não como suporte de criações exteriores provenientes de um único corpo. Desafio ético da dimensão educacional da dança, ora, pois o que

Está em jogo na sala de dança o que o professor (e a professora, sempre) entende que a dança seja e ainda o que ele acredita que ela deva ser. Se ele entende a dança como uma certeza, ou uma dúvida e se ele, por exemplo, trabalha o movimento a partir da lógica do controle do vir-a-ser da dança, ou a partir da experimentação e, portanto, do manejo, de seu dever. Em pauta, o futuro da dança definido a partir do conceito de dança ali praticado, do que ele inclui e exclui. Pratica-se na aula – em qualquer aula – um pensamento de dança. Sempre. (ROCHA, 2016, p. 30).

4- A técnica da dança não existe a priori, ela é inventada junto à criação do movimento. Técnica é indissociável e simultânea à dança

O processo de formação do artista da dança sempre é assunto polêmico. Junto à sua formação, encontra-se subjacente um aspecto muito delicado: a técnica. O primeiro elenco da CMD, na sua quase que totalidade, não possuía experiência formal na área da dança. Assim, todas as primeiras poéticas desenvolvidas traziam em seu bojo estruturas formais e técnicas das vivências da coreógrafa, principalmente o jazz, o sapateado e o balé clássico. As soluções criativas de dança imprimiam formas, conteúdos e técnicas destas linguagens. No fluxo contínuo de desapropriação do poder de criar do coreógrafo, expandido aos bailarinos, o encontro do corpo com soluções particulares de movimento estimulou o amadurecimento e invenção de novos, singulares e infinitos procedimentos técnicos em dança. Acredita-se, então, que em cada criação de movimento encontra-se intrínseco um mecanismo de como fazer, isto é, uma solução técnica. A técnica instaura na criação a melhor forma de fazer o movimento criado, sendo que não vem antes ou depois daquele que a engendra, nasce durante. Enquanto o movimento nasce, a técnica também está nascendo. Movimento e técnica se (re)fazendo simultaneamente. Neste sentido, cada corpo é responsável pela sua criação e, portanto, pelo procedimento técnico capaz de dar vida, apuro e os contornos apropriados, justos, aos movimentos. Considera-se que "Cada dança inaugura no corpo uma técnica, isso é o mesmo que dizer que a técnica

não é universal; que não há técnica universal". (ROCHA, 2016, p. 42).

5- A dissecação artística do corpo. No processo de criação, o corpo disseca-se artisticamente

Autoconhecimento que os artistas demandam de si, partindo da assunção de que no trabalho eles mesmos são os lócus donde partem as intenções e projeções de movimento em dança. O corpo possui múltiplas possibilidades de movimento e percebe-se de maneiras diferentes. Para criar, é necessária conexão consigo, assunção de inacabamento, e na medida em que o processo caminha, múltiplos reconhecimentos da transitoriedade de suas possibilidades motoras e criativas. Na dança imanente, ao ato de observação do corpo para a gestação de movimentos singulares a ele em processos de criação, Ana Flávia chamou dissecação artística do corpo. É princípio que evidencia o estado de atenção do corpo a si próprio, de escuta, de experimentação, a qual, de acordo com o processo criativo, proporciona um transbordamento de estados de corpos e pesquisa de movimentos. A dissecação artística do corpo é também uma proposta de procedimento criativo em dança. Logo, dependendo do processo, e do criador, esse mecanismo fará emergir escolhas metodológicas diferentes.

[...] a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo,

suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

6- Cada processo instaura corpos, procedimentos, técnicas, movimentos e danças diferentes.

Encontro e aceitação do acaso e da invenção. Contínua ruptura com padrões já postos e estruturados, estes tão massificados e reconhecidos no mundo da dança. A interrelação das dimensões até então abordadas, já justificaria a pluralidade dos processos, por serem instauradores de suas próprias características ao longo do tempo e espaço onde ocorrem. Inexistem modelos ou padrões nos processos criativos. São justamente as diferenças que atraem para a investigação e proposição do projeto poético, o qual sublinha apenas uma atmosfera das dimensões pessoais e interpessoais dos criadores, não indo de encontro às perspectivas de independência entre os processos de criação. Ao não se saber, a dança imanente está sempre em busca de ser. "A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. (Lógica da diferença)" (ROCHA, 2016, p. 45).

7- O fazer com, em companhia. O individual no coletivo e o coletivo no individual

Em companhia instiga-se o trabalho dividido, compartilhado. A cooperação, a conquista mútua pela força do coletivo, do fazer com. Operar em companhia significa, dentre outras coisas, estar em relação, em dependência, conectado em rede. Construção de

processos em colaboração. Companheirismo. A relação existente entre companheiros. Fazer com, em companhia, tem sido uma das maiores virtudes, das mais moventes, assim como o calcanhar de Aquiles, sua fraqueza. Estar com, compartilhar, dividir tessituras de vida e tecê-las juntas demanda grandes esforços, afetos e grandes responsabilidades, ainda mais em se tratando de uma partilha onde não há separação entre a vida e a arte. Para além da responsabilidade na lida com o outro, dos limites que as relações em companhia demandam, reforço tratar-se de um coletivo artístico. Este grifo chama atenção para o fato de que o primeiro objetivo em comum de todos os companheiros é o fazer artístico em dança. No entanto, não há como descolar as tessituras de vida individuais das tessituras vividas com o outro. Um fazer a si a partir do se fazer no/com o outro.

8- A criação de movimentos investe-se da abstração e da transfiguração do gesto

A abstração é uma das características que nasce junto à criação de movimentos. Ela não é um procedimento. O movimento não "passa" por um mecanismo que vá torná-lo abstrato. Ele já nasce abstrato. Abstração intrínseca ao processo criativo, faz parte da sua natureza. No âmbito de sua nascente, todos os movimentos inserem-se no contexto da abstração, são abstratos, isto é, suas formas não estão previamente dadas, pré-estabelecidas como padrões de movimentos ou de repertórios reconhecíveis culturalmente como dança. No âmbito da fruição, os movimentos são abstrações por não engendram representações literais das coisas já dadas no mundo. Não há expectativa de que seja uma

representação de algo ou alguma coisa. Mas sim, que simplesmente seja por si só a coisa criada, com autonomia própria e representação que não seja de si mesmo. A pesquisa de movimentos é um grande dispositivo capaz de tornar a abstração mais encarnada e passível de acontecer. Se o corpo é investido de infinita rede de possíveis conexões, logo, para cada estímulo de pesquisa em dança poderão surgir gestos outros, movimentos sem a preocupação de trazer e impregnar no mundo formas miméticas de códigos instaurados por algum gênero de dança, assim como de códigos de gestos presentes na cultura humana. Não há obrigatoriedade com nada que não o movimento em si, na sua inteireza, na sua descoberta. A abstração ocupa lugar como forma de gerar também danças impossíveis de serem pensadas, projetadas a priori. Danças que não existem. Danças que não sejam premeditadas, planejadas, num futuro distante da presença, do tempo e da atenção ao momento da experiência da criação. Acontecimento no ato criativo devido ao engajamento sutil e profundo entre estímulo, criador, pesquisa e criação, os quais são interdependentes no acontecimento do processo. Abstração, no sentido aqui utilizado, lida com aquilo que não se reconhece de imediato a forma e seu conteúdo. Abertura de possibilidades de interpretação a depender de quem frui, e, ainda, de possibilidades de criação a depender de seja o criador.

Ao tomar como ponto de referência esta primeira escritura que esboça algumas das dimensões do projeto poético da CMD, pode-se considerar que cada uma pode ser motriz das poéticas

desenvolvidas por esse coletivo no tocante a sua trajetória artística.

Ancorada na abordagem de Salles (1998), acredita-se que estas dimensões têm se feito e se refeito em comunhão às tessituras das criações por meio dos procedimentos descobertos dentro do labor dos processos, e vêm se refazendo pouco a pouco e desenvolvendo novas camadas para aplicações na área da dança dentro e fora do contexto artístico da CMD.

Um projeto que é gestado e incorpora-se nas camadas invisíveis do ser particular, mas, sobretudo, nas camadas invisíveis do ser coletivo. Dos interesses, quimeras e aspirações artísticas de um coletivo que por meio da criação comunica ao mundo um pouco sobre os mundos interiores dos seus artistas.

Referências

LOUREIRO, João de Jesus Paes. O corpo do amor e da poesia in Repertório, Salvador, nº 25, p.24-28, 2015.2.

MENDES, Ana Flávia(org.). Abordagens criativas na cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderna de Dança. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. – (Coleção Processos Criativos em Companhia; v. 3).

_____. A dança imanente como pensamento - fazer somático e a disciplina expressão corporal I na universidade federal do estado do rio de janeiro. In: O percevejo on line: periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas – PPGAC UNIRIO. V. 7, n.1. jan./jun. 2015.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

PARA ALÉM DO MOVIMENTO': RESSONÂNCIAS ENTRE
IMPROVISAÇÃO E CINEMA
'BEYOND THE MOVEMENT': RESSONANCES BETWEEN
IMPROVISATION AND CINEMA

Ludymylla Lucena (UFPA)

RESUMO: A partir de uma experiência vivenciada num laboratório de criação/improvisação, esse artigo tem o objetivo de elaborar uma reflexão sobre o corpo que improvisa, não necessariamente em determinada arte particular, mas no ato de improvisar. Em que sentido esse corpo consegue romper com um dito "corpo cotidiano", "habitual", sensório-motor? E quais as ressonâncias que tal ato estabelece com uma determinada encenação cinematográfica? Nesse ponto, teremos como parceiro teórico o filósofo francês Gilles Deleuze e seu estudo em torno do cinema neo-realista italiano.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo, Cinema, Improvisação

ABSTRACT: Based on an experience lived in a creation/improvisation laboratory, this article aims to elaborate a reflection about the body that improvises, not necessarily in a particular art, but in the act of improvisation. In what sense does this body manage to break with a so-called "everyday body", "habitual", "sensory-motor"? And what resonances does that act establish with a cinematic encenation? At this point, we will have as a theoretical partner the French philosopher Gilles Deleuze and his study around Italian neo-realistic cinema.

KEYWORDS: Body, Cinema, Improvisation

Introdução:

Improvisação, improviso, improvisar são palavras geralmente associadas a fazer algo de uma maneira "qualquer", sem preparação prévia. No dizer comum improvisamos quando somos levados a buscar uma saída emergencial, um plano B, para algo que tínhamos planejado anteriormente, mas que, por algum

motivo, não deu certo. Esse modo simplista de ver tal ato poderia nos levar a pensar que a improvisação é algo que surge a partir do nada. Todavia, afirmar isso seria uma forma de negar aquilo que é inscrito no nosso corpo a partir de nossas vivências: nossas percepções, sensações, memórias.

Seja em algum acontecimento cotidiano ou no âmbito artístico, o corpo que improvisa não cria a partir do vazio. Como Freitas sugere: “A ideia criativa não nasce do lugar desabitado e muito menos de um corpo sem conteúdo e destituído de propósitos e predicados. Assim, ele (o corpo) é o lugar das sensações de todas as situações cotidianas ou artísticas que constantemente o atravessam e nele são impregnadas” (2013, p. 55).

O improviso pode acontecer em qualquer das linguagens artísticas - seja na dança, no teatro, na música – e pode se fazer presente tanto como etapa do processo criativo, quanto como uma finalidade em si mesma, ou seja, tanto como prática que ajuda na preparação corporal quanto como resultado em si – (o espetáculo/obra).

No contexto da dança foram os pós-modernos que mais ampla e sistematicamente adotaram a improvisação e muitos foram os métodos e técnicas que a desenvolveram, como por exemplo: a técnica da alemã Pina Baush e as dos mestres do Butoh. No teatro, podemos indicar o teatro de improvisação como um teatro todo, ou parcialmente, baseado na técnica de improvisar, onde os atores improvisam tanto a partir de um esquema como de um assunto. Num estilo musical como o Jazz, por exemplo, a improvisação é claramente um dos elementos essenciais. Alguns

estilos como o Jazz modal, abandonam a noção estrita de progressão harmônica, permitindo aos músicos o improviso com ainda mais liberdade, dentro de um contexto de uma dada escala ou modo.

Esse trabalho não tem o intuito de realizar um estudo detalhado sobre o histórico da improvisação nas artes em geral, nem de estudar a improvisação em uma linguagem artística específica. Seu objetivo é por em foco o corpoⁱ no ato improvisador, tentando entender as possíveis rupturas com um dito “corpo cotidiano” e as ressonâncias de tal ato com um determinado fazer cinematográfico - nesse ponto teremos como parceiro teórico o filósofo francês Gilles Deleuze e seus livros em torno do cinema.

Tentarei defender a hipótese de que ao improvisarmos, seja numa simples proposta experimental pedagógica, seja numa criação artística, os movimentos costumeiros e “ clichês ” que regem o nosso dia-a-dia, que nos levam ao trabalho ou a casa de um amigo, são deixados de lado em prol de movimentos outros, movimentos que dialogam com o acaso, a probabilidade, o espontâneo, o lúdico. Podemos encontrar ressonâncias dessa quebra do hábito, dessa quebra do sistema sensório-motor do nosso corpo “ comum ” e “ cotidiano ”, em algumas encenações “ livres da ditadura do agir ” que Deleuze em seus livros em torno do cinema visualiza em alguns personagens do cinema neo-realista italiano.

O laboratório

O ponto de partida para as reflexões que se seguem é uma experiência vivenciada em um laboratório de criação/improvisação. O laboratório foi dividido em 4 momentos: 1) experimentação do andar; 2) experimentação do olhar; 3) criação de imagens/máscaras; 4) experimentação do movimento/som.

Dentre os 4 laboratórios elegi o primeiro na tentativa de elaborar uma reflexão sobre o ato improvisador. A proposição consistia, num primeiro momento, em apenas andar livremente pela sala de aula. Num segundo momento, conforme os corpos iam vencendo certas resistências corporais, outras proposições iam sendo lançadas: "andem rápido!", "andem de costas!", "andem vagarosamente!".

A partir da experiência vivenciada pude sentir o que poderia chamar de "quebra" com um determinado padrão de movimento ao qual estava familiarizada, movimentos que poderia chamar de costumeiros, habituais, maquinais. Algo que parecia simples se tornou extremamente complexo e desconfortável, me lançando numa zona de "estranhamento" com minha própria motricidade. Metodologicamente esse trabalho será um misto de relato de experiência com reflexão teórico-conceitual.

Em Proust e os Signos Deleuze confessa que o grande erro da filosofia clássica de tipo racionalista foi "pressupor em nós uma boa vontade de pensar, um desejo, um amor natural pela verdade" (2010, p. 15), quando o pensamento, como sugere, nasce de uma violência original feita a ele, uma espécie de agitação que o tira de seu estupor natural, de sua passividade.

Seguindo Nietzsche, Deleuze nos mostra que o pensamento não é algo natural e nem está em afinidade com o verdadeiro: pensamento é criação. Podemos até mesmo dizer que o cerne do pensamento deleuziano é justamente a capacidade criativa da filosofia: tese defendida por ele na introdução de *O que é a filosofia?* quando diz: “Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados” (1991, p. 13). Em Nietzsche e a filosofia, a mesma ideia aparece quando afirma: “O pensamento nunca pensa por si mesmo, como também não encontra, por si mesmo, o verdadeiro. A verdade de um pensamento deve ser interpretada e avaliada segundo as forças ou o poder que o determinam a pensar” (DELEUZE, 1976, p.49). Deleuze mantém a mesma linha de pensamento quando em *Imagem-Tempo* defende que:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida (2007, p. 227).

Logo, pensar indica uma atividade do pensamento mediante as forças que se apossam dele. Ele é mais fruto de um “choque” do que de um gosto. “Sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que dá a pensar” (DELEUZE, 2010, p. 89). Nesse sentido, o pensamento não deriva de uma simples possibilidade natural (reconhecimento), mas de um encontro

agressivo, ativo e afirmativo com o acaso, o inusitado, o inesperado.

Corpo e cinema

Em *Imagem-tempo* (2007), Deleuze realiza um apurado estudo sobre o cinema moderno. Todavia, é preciso deixar claro num primeiro momento que os conceitos desenvolvidos nesse livro não se restringem apenas ao campo da sétima arte, assim como inexistente uma posição privilegiada da filosofia em relação ao cinema ou do cinema em relação a filosofia. Como ele mesmo afirma:

Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos (DELEUZE, 2007, p. 331-332).

As imagens cinematográficas são divididas por Deleuze em dois grandes grupos: As imagens-movimento, predominantes no cinema clássico e as imagens-tempo, predominantes no cinema moderno. O critério de distinção entre os dois grupos é a relação que estabelecem com o tempo. Nas imagens-movimento – imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação – apenas através da montagem, indiretamente, portanto, que se apresenta uma imagem do tempo, enquanto na *Imagem-tempo* a

subordinação de inverte e o movimento é que passa a depender do tempo.

Deleuze chega a formulação dessas três variantes da imagem-movimento a partir de seus estudos sobre a filosofia de Bergson. A equivalência apresentada por ele entre imagem, matéria e movimento, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* vem lançar as bases de uma reflexão que ganha novas formas com o estudo que Deleuze realiza em torno do cinema.

Para Bergson o mundo é feito de imagens que agem e reagem umas sobre as outras. Imagens essas anteriores a toda e qualquer consciência. Contudo, “em certo momento desse universo em permanente movimento e radicalmente acentrado, onde tudo reflete tudo, aconteceria uma espécie de intervalo, de hiato: um desses objetos-imagens deixaria de reagir imediatamente a uma ação sofrida” (GUÉRON, 2011, p. 76). Há então dois regimes de imagem: um acentrado, em que tudo percebe tudo e outro que se cria a partir de um centro de indeterminação, de uma imagem viva: o corpo. O corpo é uma imagem especial por ter uma influência real sobre as outras imagens. A partir do momento que tem posse de um intervalo o corpo tem tempo de escolher a maneira de devolver o movimento que recebeu em uma de suas faces, funcionando como um sistema sensório-motor que percebe movimento e aciona movimento.

Devido ao intervalo provocado, o tempo se insere na matéria e a ação não se encadeia imediatamente em reação mas volta-se

para dentro. O intervalo gera um tempo para acolher, organizar e selecionar o movimento.

Em *Imagem-movimento*, Deleuze observa que a partir do intervalo formam-se diversos tipos de imagem que se relacionam entre si conforme um esquema sensório-motor: imagem-ação, imagem-afecção e imagem-percepção. "O intervalo bastará para definir um tipo de imagem entre os outros (...). É aí que sistemas fechados, 'quadros', vão poder se constituir" (DELEUZE, 1985, p. 82). A imagem-ação surge como um prolongamento da imagem-percepção, na medida em que o movimento executado responde ao movimento percebido – o que remete toda imagem-movimento a um esquema sensório-motor. Ainda no mesmo livro, no último capítulo, Deleuze, anuncia, todavia, a crise da imagem-ação e com ela a quebra do sistema-sensório-motor que as encadeava. Tese que será melhor elaborada a partir do surgimento de um novo tipo de imagem, no segundo livro *Imagem-tempo*. Contudo, ainda no cinema das imagens-movimento, podemos visualizar o questionamento do esquema sensório-motor, por exemplo, em *Janela Indiscreta* de Hitchcock, onde o fotógrafo, devido a uma paralisia que o prende a uma cadeira de rodas, apenas percebe os acontecimentos através de uma janela aberta, incapaz de agir revela seu estado de impotência motora.

Roberto Machado resume as três variantes da imagem-movimento e a forma como elas se relacionam uma com a outra da seguinte forma:

As imagens-movimento se dividem em três tipos:

imagens-percepção, imagens-ação, imagens-afecção. A imagem-percepção recebe o movimento em uma face, a imagem-ação executa o movimento na outra, a imagem-afecção ocupa o intervalo. O intervalo do movimento é aquilo com relação a que a imagem-movimento se especifica em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação, na outra, e em imagem-afecção, entre as duas, de modo a constituir um conjunto sensório-motor (MACHADO, 2009, p. 258).

Na medida em que cola uma variante da imagem-movimento a outra, a montagem tem a função de atribuir sentido, racionalidade e linearidade à imagem. O que deriva numa sucessão de acontecimentos que resultará no filme. Nesse modelo de cinema os filmes procuram constituir-se, de maneira geral, como um “todo-filme organicamente fechado” (GUÉRON, 2011, p. 34) onde as imagens e os personagens aparecem em função da narrativa, ligados a história e determinados pelo meio e situações em que habitam, ou seja, o meio é quem determina e detona a ação que eles executam.

O que Deleuze vê no que chama de cinema moderno é uma espécie de liberação sensório-motora. O vínculo entre percepção e ação passando pela afecção que caracterizava o modelo antigo – cinema clássico - se quebra por dentro. O fluxo natural da ação se interrompe. Agora, “as imagens parecem ter vida própria, (elas) rompem a independência das histórias que se pretendiam fechadas, e trazem outros sentidos possíveis” (GUÉRON, 2011. p. 22).

Além disso, há a emergência de um elemento novo que Deleuze irá ver surgir após a Segunda Guerra Mundial com o neo-realismo italiano: “as situações óticas e sonoras puras” (2007). O

neo-realismo italiano é relevante nesse sentido por ser o movimento que registra a falência do esquema sensório-motor do regime antigo e, conseqüentemente, faz emergir esse elemento novo, "para além do movimento", que impede "a percepção de se prolongar em ação, para assim, relacioná-la com o pensamento" (DELEUZE, 2007, p. 9-10). Não é mais um prolongamento motor que se estabelece, mas "antes uma relação onírica, por intermédio dos sentidos libertos" (DELEUZE, 2007, p. 13).

Daí seus personagens, não mais inseridos num esquema sensório-motor, que exige certo comprometimento da percepção com a ação, como no cinema clássico, não agirem, nem reagirem diante do que veem. Eles são condenados a viver no intervalo do movimento, como uma espécie de "videntes". Por isso talvez a importância da criança nos filmes neo-realistas, como por exemplo em *Ladrões de Bicicleta* de De Sica, pois "a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta a sua aptidão a ver e ouvir" (DELEUZE, 2007, p.12).

Também a estrangeira em *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, conforme o exemplo que Deleuze nos dá em *Imagem-tempo*, que "não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade, a gravidade da pesca de atum ('foi horrível...'), a força pânica da erupção ('estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...')" (DELEUZE, 2007, p. 10). Ou como diria James Arêas, tais personagens são como múmias despertas. Múmias que se chocam por todos os lados, em todas as suas faces com um

universo de imagens. Como a heroína de Europa 51 (1952), também de Rossellini, incapaz de sonhar, esvaziada de si, mas repleta de afetos desconhecidos:

A múmia, talvez não seja tão mau assim, (...) atravessada por sensações óticas e sonoras puras, sem direções definidas no espaço em que erra, percorrida por fluxos intensos, anuncia, talvez, novas possibilidades afetivas, novas posturas perceptivas e uma nova imersão das sensações no mundo. Uma múmia que, impossibilitada de agir automaticamente no mundo, irradia beleza, como um modo de tocá-lo e talvez de atingi-lo a distância. (ARÊAS, 2007, p. 107-108)

Os personagens neo-realistas não estão mais a serviço da história, encadeados na narração sob um traçado sensório-motor, mas estão livres, livres da trama, livres da intriga. Abandonados diante de sua própria individualidade, perambulam despretensiosamente num vai-e-vem indefinido através de espaços desconectados, cidades devastadas pela guerra, em que tudo ou nada pode acontecer. Não se sabe se a criança achará sua casa, se o final será feliz, se o personagem achará a amada que procura. Nada está definido por nenhum clichê. O desenrolar das situações em cada plano e o desfecho final do filme são indefinidos.

Em filmes como Glória ou Uma mulher sob influência do cineasta americano John Cassavetes - que tinha apenas 16 anos quando Roma, Cidade Aberta (1945) de Rossellini foi lançado, - os personagens/atores também não resultam da história e da narrativa, mas são suas posturas e atitudes que geram a história e a narrativa. No capítulo Cinema, corpo, cérebro e pensamento em Imagem-tempo, Deleuze, em inúmeras páginas, faz uma

análise de seus filmes. Em uma delas ele diz:

A grandeza da obra de Cassavettes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida. Quando Cassavettes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o gestus, isto é, um "espetáculo" (DELEUZE, 2007, p. 231).

O corpo dos personagens nos filmes de Cassavettes não estão ligados as situações como nos personagens do cinema de ação. No western, por exemplo, gênero de cinema clássico, o personagem está fundamentado, impregnado num determinado meio, numa determinada situação/intriga. Essa situação lhe envia um desafio que ele percebe e é necessariamente convocado a responder. Nesse gênero de filmes o sistema sensório-motor funciona perfeitamente.

Improvisação e cinema

Em analogia podemos dizer que ao improvisarmos, seja no teatro, na dança, ou em um laboratório de criação de movimento, os vínculos sensório-motores do nosso corpo, que ligam a percepção à ação, por mais que ainda existam, são gerados sob o signo do acaso, do simultâneo. Na improvisação o corpo é encarado em sua amplitude, como um campo vasto e criativo não cristalizado dentro de determinadas formas de percepção.

Na dança, por exemplo, em sua pós-modernidade, quando passou a valorizar o improvisado como parte do processo de criação e até mesmo como obra, rompeu com a ideia e a prática coreográfica clássicas, em que o bailarino/dançarino era um mero repetidor das ideias coreográficas elaboradas e pensadas por um coreógrafo. A valorização do improvisado na dança pós-moderna liberou o dançarino para experimentar o seu potencial criativo, com métodos próprios de conceber a dança (FREITAS, 2013).

Neste contexto, os artistas afirmavam a importância da improvisação como o meio de novas descobertas das possibilidades motoras a partir da escuta sensível do que diz, do que pode e do que sente o corpo na dança suscitada não somente pela consciência de sua imagem externa, mas principalmente pela imagem do movimento processado por micro sensações originadas do sistema ósseo, muscular e articular, ou seja, importava a esses coreógrafos a descoberta da multiplicidade sensorial (FREITAS, 2013, p. 43-44).

Já na técnica do contato improvisação, mesmo que o corpo do outro ou um objeto seja uma base de sustentação que direciona o movimento no espaço, inexistente uma combinação pré-determinada de movimentos entre ambos, logo não há narrativa possível. Não há uma história que prenda o movimento do bailarino a uma determinada situação. Nesse sentido, o contato improvisação se caracteriza como “um sistema aberto de modos criativos, sensoriais, perceptivos e de trocas de energia” (FREITAS, 2013, p. 44).

De acordo com Muniz (2014) a improvisação faz surgir no corpo um tipo de movimentação em que a lógica da sequencialidade

de movimento acontece de formas diferentes da lógica da sequencialidade de movimento do corpo, que reproduz seqüências aprendidas e planejadas. O movimento no corpo que improvisa pode percorrer caminhos não usuais e promove também a articulação diferenciada do próprio movimento.

A improvisação e tantas outras técnicas praticadas pelo ser humano se apresentam como um campo de ensino e aprendizado dos sentidos, pois ele é tanto aprendiz de sensações quanto formador. O corpo que improvisa cria uma dimensão para além do seu espaço anatômico. A sensação é de um corpo que se expande em vários canais sensíveis com receptores espalhados por toda a estrutura óssea, muscular e articular, canais que estão conectados em distintos níveis de energia que provoca um alto grau de percepção dos acontecimentos à sua volta (FREITAS, 2013, p. 57).

Considerações finais

Concluo que assim como os personagens neo-realistas que vivem “para além do movimento”, vivenciando outros sentidos possíveis, o corpo improvisador, ao desmanchar hábitos cotidianos em busca de movimentos inesperados, se desautomatiza, se desterritorializa. Ele se liberta das ideias orgânicas que se tem sobre ele e extravasa posturas sociais engessadas e pré-determinadas.

Diferentes são as estratégias de dominação, disciplinarização e controle investidos sobre o corpo. Estratégias essas que procuraram fazer o corpo funcionar em conformidade com suas ordens, com seus valores, com seus interesses. Com raras exceções, na história da filosofia, o corpo foi historicamente tratado de modo negativo: seja como cárcere da alma (Platão),

obstáculo a moralidade (Filosofia Cristã) ou entrave ao conhecimento e à verdade (Descartes).

Manter o corpo disciplinado, anestesiado, subordinado a uma rotina de trabalho parece ser o lugar comum da sociedade em que vivemos. Cada vez menos podemos mobilizar e liberar energias criadoras.

Essa impotência sensório-motora gerada pela improvisação aumenta a capacidade de ver e ouvir (mais do que agir). Quando utilizada, por exemplo, em um contexto pedagógico, a improvisação, ao integrar criação e execução através do jogo lúdico, pode se transformar em um poderoso recurso para ativação da criatividade. A constante atenção exigida pelo gesto improvisador ordena um estado de alerta constante que dinamiza hábitos familiares, desenvolvendo e ampliando a consciência interna dos movimentos, do espaço, do tempo, além de proporcionar e potencializar o autoconhecimento corporal. Se as situações óticas e sonoras enriquecem a imagem com outros sentidos possíveis. A improvisação enriquece a percepção, a atenção e a consciência corporal daquele que improvisa.

ⁱ Por "corpo cotidiano" seguimos aqui a definição de GOUVEIA (2012, p. 83-84) ao refletir sobre o corpo artístico-improvisador na dança: "O corpo comum, cotidiano, com e no qual experimentamos a vida, é um corpo útil, necessário; nele e por ele efetuamos todas as ações cotidianas (...). Este corpo mostra ao mundo a pessoa como ela é em suas atividades e necessidades triviais (...). A eficiência do corpo comum está ligada aos aprendizados assimilados ao longo da vida, às muitas repetições que realiza nas atividades simples ou complexas, as

quais estão também diretamente relacionadas ao meio cultural e aos pressupostos e opiniões que orientam a percepção neste e deste meio em que vive e que aprende a ocupar como um corpo-objeto ou mesmo como um corpo-sujeito. Neste corpo, as ações que compõem o comportamento são predominantemente automatizadas, mostrando a força e a resistência de um corpo continuamente estratificado pelas determinações exteriores e pelas marcas do vivido”.

Referências Bibliográficas

ARÊAS, J. “Do universo bergsoniano das imagens às imagens do cinema em Deleuze”. In: LECERF, E. BORBA, S. e KOHAN, W. (org). *Imagens da imanência; escritos em memória de H. Bergson*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 97-108.

BERGSON, H. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2o Ed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985.

_____. *Nietzsche a e filosofia*. Trad. Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio. 1976.

FREITAS, W. *A poética da Improvisação e o Acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte É isso*. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia. UFBA, 2012.

GOUVEIA, R. *O Corpo do Improvisador*. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 19, 2012.

GUÉRON, R. *Da imagem ao clichê, do clichê a imagem; Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de janeiro: NAU Editora. 2011.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MUNIZ, Zilá. *Improvisação: descobrir camada por camada*. *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas: Dossiê Viewpoints: Estudos e Práticas*. [online]. V.1, n.2, 2014 Uberlândia, IARTE/ GEAC/ EDUFU, [Acesso em 5 de junho de 2019]. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1228>>

ARTE CINEMATOGRAFICA: HIBRIDEZ E RESISTÊNCIA CULTURAL AMAZÔNIDA

CINEMATOGRAPHIC ART: HYBRIDITY AND AMAZON CULTURAL RESISTANCE

Marco Antonio Moreira Carvalho¹
Bene Martins²

RESUMO: Este texto refletirá sobre importância do Cinema como arte híbrida mais influente no século XX, e como resistência cultural a partir de seu alcance sobre os espectadores. Filmes produzidos, por vezes, sem conhecimento da região amazônica, neste caso, evocam clichês e preconceitos retratados em roteiros e personagens. O artigo propõe reflexões a partir de citações e análises de filmes que reiteraram a existência de estereótipos culturais. Ao entender que o Cinema constrói narrativas e exerce influência no público, é necessário fomentar uma produção cinematográfica amazônica que desconstrua esse padrão dominante. Os objetivos do artigo são apresentar reflexões sobre o modo como a Amazônia é veiculada na maioria dos filmes que tem reforçado estereótipos; analisar filmes com conotações estereotipadas sobre a Amazônia; apontar alternativa de um cinema amazônico comprometido com problemáticas sócio- econômico- culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Amazônia, estereótipos.

ABSTRACT: This text will reflect on the importance of Cinema as the most influential hybrid art in the 20th century, and as cultural resistance from its reach on viewers. Films produced, sometimes without knowledge of the Amazon region, in this case, evoke clichés and prejudices portrayed in scripts and characters. The article proposes reflections based on quotes and analyzes of films that reiterated the existence of cultural stereotypes. When understanding that Cinema builds narratives and influences the public, it is necessary to promote an Amazonian cinematographic production that deconstructs this dominant pattern. The objectives of the article are to present reflections on the way in which the Amazon is broadcast in most films that have reinforced stereotypes; analyze films with stereotyped connotations about the Amazon; point out an alternative to an Amazonian cinema committed to socio-economic-cultural issues.

KEYWORDS: Cinema, Amazon, stereotypes.

Introdução

As primeiras imagens da Amazônia realizadas por câmera cinematográfica foram captadas poucos anos depois da criação do aparelho cinematographo, pelos irmãos Lumière, em 1895. Para registrar cenas de diversos lugares do mundo, os Lumière enviaram cinegrafistas para filmar outras regiões do planeta e conquistar espectadores que, nos primeiros anos do século passado, estavam encantados com a mágica invenção a projetar imagens em movimento. Um dos lugares que chamaram atenção pelas suas histórias contadas e recriadas foi a Amazônia. As primeiras imagens da Amazônia registravam rios e florestas à distância. Talvez, receio pelo desconhecido e pela ideia de que a região era perigosa, transformaram filmagens iniciais em simples imagens ilustrativas, distantes, sem fundamentação baseada em pesquisas. Um dos mais importantes cineastas a filmar essa região, no início do século XX, foi Silvino Santos³.

Esse fato é registro simbólico do que ainda acontece com a Amazônia no século XXI. As culturas amazônicas, seus mundos e enigmas, ainda são percebidos, em parte, como exóticas e alheias, sem conhecimento por muitos daqueles que vivem aqui e pela maioria dos estrangeiros que (re) criam e interpretam histórias de maneira equivocada. O encantamento com as culturas é algo a ser compreendido na sua complexidade e o Cinema é certamente arte que pode contribuir com (re) descobertas, ou melhor, cineastas/câmera podem explorar e

demonstrar outros ângulos, para além das imagens repetitivas ou folclorizadas.

O Cinema tem colaborado com encantamento e (re) descobrimento da Amazônia desde o início do século XX, se estabelecendo em nossa região antes da Belle Époque amazônica⁴, como referencial do que temos e somos com nosso imaginário, lendas, fatos e tradições. Mas sua atuação foi ambígua e se faz necessária ser mais influente de maneira urgente e emergente. Os estereótipos sobre culturas amazônicas prevalecem sobre o cotidiano e não à margem do seu dia a dia. Do caboclo do interior às características urbanas da capital, ainda há muito que demonstrar pelas artes, como a cinematográfica.

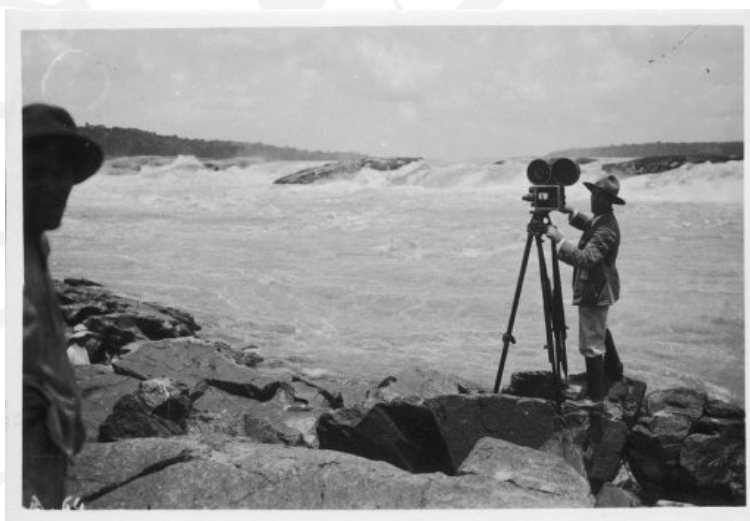


Figura 1: Cineasta Silvino Santos em uma das primeiras filmagens da Amazônia para longa-metragem

Apesar de dificuldades econômicas, sociais e estruturais, expressões artísticas amazônicas são evidentes em qualidade e quantidade. O artista que mora na região expressa,

simbolicamente, seu sentimento vinculado a sua cultura e operacionaliza vivências culturais pela arte que conhece. Essa expressão é diversas vezes interpretada, equivocadamente, por culturas dominantes responsáveis por invisibilidades que geram desigualdades de interpretação e transformam essa expressão em algo estereotipado, preconceituoso e abstrato, a exemplo de filmes, novelas, livros, entre outras expressões. E, no somatório das expressões artísticas legítimas, o resultado pode ir além do visível. É preciso despertar consciência quanto ao valor do imaginário amazônida, considerando que o imaginário é um dos modos de conhecimento do universo da região.

Na dinâmica da construção do despertar de outras maneiras de observar e entender o ser amazônida, o Cinema surge como meio renovador e revolucionário, pois é arte de forte influência e interferência cultural. Assim tem se desenvolvido desde seus primórdios, quando a cultura americana foi amplamente divulgada pelos filmes produzidos em Hollywood, com tamanha profundidade que estabeleceu hábitos, identificações, proximidades e realidades bem distantes das culturas amazônidas. Salvo exceções, mas do ponto de vista cultural, suscitou comparações que culminaram em colonização do olhar, do comportamento e percepções de que outra cultura seria melhor, tão somente pela sua glamourização veiculada.

Exemplo clássico deste processo pode ser estudado/observado pelos westerns americanos⁵, os quais, durante décadas, apresentaram índios como personagens do mal, negativos, violentos e profanos, em relação ao homem branco

(especialmente nas questões sobre colonização das terras há séculos). Tais concepções, sem reflexões de poder e da política em voga, no período, claramente mostravam situação frágil e precária do índio americano, verdadeiro habitante daquelas terras, mas massacrado e lentamente exterminado daquelas regiões.

As narrativas cinematográficas, em sua maioria, instituíram imaginários que deixaram diversas culturas em estado comatoso e precário. E, no processo de conflito/confronto e construção de mentiras, a arte deve gerar reflexões sobre as culturas amazônicas. Afinal, a arte é maneira de criar mundos e isso, nesse contexto, significa se aproximar da realidade amazônica pelos seus signos, símbolos, personagens e elementos outros constituidores de visões apressadas sobre os povos amazônicos.

Neste sentido, dois filmes produzidos nos últimos anos no cinema paraense merecem citação. *Matinta* (2010) de Fernando Segtowick e *Ribeirinhos do Asfalto* (2011) de Jorane Castro. Em *Matinta*, protagonizada pela atriz Dira Paes, lenda da *Matinta Perera*⁶ é adaptada para filme com linguagem moderna, no estilo ficcional flertando com suspense e explorando imagens da floresta amazônica como personagem na história. O filme, com essa narrativa e criatividade, foi premiado no festival de Brasília naquele ano. *Ribeirinhos do Asfalto*, também com a atriz Dira Paes, mostra tradicional e contínua história de moradores ribeirinhos do Pará, que incentivam seus filhos a se mudarem para capital, para fugir das mazelas de interior precário, com dificuldades econômicas e futuro limitado pela falta de

incentivos e investimentos⁷. A crença de vida melhor é mostrada em estilo quase documental, com cenas externas que indicam a rotina de quem quer tentar vida melhor ao se inserir nos sonhos da capital. O filme foi selecionado para o festival de Gramado⁸ naquele ano e foi premiado.



Figura 2: Cena do filme Ribeirinhos do Asfalto, 2011.

Ambos os trabalhos são representativos do cinema amazônico, não apenas pelos temas regionais, mas também pela busca de eco cultural significativo que, direta ou indiretamente, conflita com a cultura dominante brasileira e do mundo. Nesse sentido, filmes podem provocar outro viés em parte da expressão cultural paraense que, até pouco tempo, não reconhecia genuinamente suas histórias e foi influenciada pelos estereótipos gerados por parte da cultura brasileira que, preferivelmente, indicava como referências apenas regiões sul e sudeste.

Como menção, merece ser citada a insistência e resistência da cultura baiana, liderada na música, entre outros, por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, desde final dos

anos 1960, por enfrentar dominação cultural de um país que, por exemplo, registra história do cinema brasileiro muitas vezes sem incluir produções do Norte e Nordeste. A luta incorporada na obra de Glauber Rocha, na fase de produção e direção realizada no Brasil dos anos 1960, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) ou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969)⁹, é exemplar como referência para cineastas amazônidas.

Acrescentamos nessa reflexão, ainda sob ótica do Cinema, que inúmeros filmes brasileiros e estrangeiros foram realizados sem compromissos com pesquisa, informações e referências fora de clichês e estereótipos. Podemos incluir alguns trabalhos produzidos na televisão e literatura brasileiras e estrangeiras como referência negativa e distante do processo cultural artístico amazônico. Algumas dessas obras, manipularam e influenciaram inclusive parte do público da própria região. Muitas vezes, se confundiram questões precárias de habitação e moradia com características da região quando, na realidade, eram situações originadas de limitações econômicas dominantes de parte da região norte e nordeste.

Podemos mencionar em nossa reflexão alguns filmes estrangeiros como *O Fim do Rio*¹⁰ (1947) com atriz Bibi Ferreira no elenco, *Floresta das Esmeraldas*¹¹ (1983) de John Boorman, realizador de filmes consagrados pela crítica como *Amargo Pesadelo*¹² (1970), *Anaconda*¹³ (1997) com Jon Voight, ator que trabalhou no clássico *Perdidos da Noite*¹⁴ (1969), e a produção nacional *Tainá: Uma Aventura na Amazônia* (2000)¹⁵, com as aventuras de sobrevivência de uma indiazinha na floresta. Tais filmes são

exemplo no segmento de produção de trabalhos que reiteraram impressões sobre culturas amazônicas, de modo incorreto, incompleto, preconceituoso, estereotipado.

Nos filmes acima, percebemos personagens estereotipados que, apesar de apresentarem temas e gêneros diferentes, têm em comum falta de compromisso com a diversidade cultural da região e evidente tendência de repetir padrões da cultura mundial. Estes filmes reproduziram interpretações do que seria e teria na Amazônia para retratar conceitos imagéticos e comportamentais, raramente questionados pelo olhar colonizador cultural. Visão, hoje, revista e em reelaboração por pesquisadores e alguns cineastas amazônicos.



Figura 3: Cartaz de O Fim do Rio, 1947.

Vale ressaltar outros cineastas que fizeram diferença quanto aos padrões idealizadores da época, a partir de questões abordadas em suas narrativas como Um Dia Qualquer¹⁶ (1962) de Líbero

Luxardo e Iracema: Uma Transa Amazônica¹⁷ (1974) de Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Estes filmes teceram abordagens diferentes, com olhar revelador de outras nuances sobre o cotidiano amazônica. Um Dia Qualquer menciona diversos aspectos das culturas populares paraenses como umbanda e boi-bumbá, além de mostrar locais de referência cultural-turística, como Museu Emilio Goeldi¹⁸ e Praça da República, em um período em que era raríssimo este tipo de filmagem.

Iracema: Uma Transa Amazônica tem personagem literalmente usada e abandonada por motorista de caminhão do sul do país. Tal situação pode ser considerada como metáfora que tenta evidenciar raízes culturais da região amazônica, a partir de olhar próprio e comprometido com símbolos, políticas, signos e alegorias presentes nas localidades pelas quais a personagem passa durante o filme. Essa abordagem foge do costumeiro olhar estrangeiro de exploração e desprezo, com narrativa cinematográfica a mostrar personagem inserida na sua cidade e bairro que denunciam descaso e abandono de Iracema e de seu mundo que, direta ou indiretamente, é desprezado pelo novo Brasil. O Brasil da Ordem e Progresso representado a partir da construção da rodovia Transamazônica, na época da produção do filme.

Em Um Dia Qualquer, diretor Líbero Luxardo provoca reflexão por imagens no espectador, pois mostra Belém em aspectos e paisagens revisitadas pelo personagem principal que, em crise pessoal, tenta se reencontrar em locais da cidade que pulsam diferenças e pluralidades que remetem a momentos vividos por

ele. Irregular, este filme apresenta problemas de narrativa, roteiro e direção, mas merece destaque pelo olhar intimista, singelo e descolonizado sobre personagens e cidade onde a história é desenvolvida.



Figura 4: Cenas de Um Dia Qualquer de Líbero Luxardo, 1962.

É necessário citar que, apesar das dificuldades de produção na região Norte, nos anos 1970, houve produção de filmes amadores, no formato Super 8¹⁹. Estes geraram experiências, diálogos outros e incentivaram surgimento de geração interessada em produzir filmes no Pará. Esse interesse em fazer cinema paraense também teve inspiração no forte movimento cineclubista instalado na capital, pela Associação Paraense de Críticos de Cinema (APCC)²⁰ e resultou, anos depois, no surgimento do Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia

(CRAVA) que, infelizmente, não teve longa permanência e deixou como legado a produção do curta- metragem Ver-o-Peso²¹ (1984) de Januário Guedes.



Figura 5: Cena de Ver-o-Peso de Januário Guedes, 1984.

Ainda, neste período, podemos citar como representação importante trabalho do cineasta e escritor Vicente Cecim²², com filmes experimentais polêmicos e autorais, como Malditos Mendigos (1976). Assim, construção de narrativas elaboradas e fortalecidas nos filmes de Líbero Luxardo, Jorge Bodanzky e Orlando Senna e pelos filmes amadores (em diversos formatos) realizados nas décadas seguintes (incluindo curtas metragens Açaí com Jabá, Quero ser Anjo, Chama Verequete e Mulheres Choradeiras produzidos graças a editais criados pela Prefeitura Municipal de Belém, no final dos anos 1990) podem ser referência ao cinema amazônico do século XXI.



Figura 6: Cena do documentário Chama Verequete, 2002.

A produção cinematográfica da região deve priorizar o entendimento da riqueza cultural amazônica, como fonte de conhecimento para outras interpretações. O espectador, atualmente, ao ter acesso também às expressões artísticas regionais, poderá desenvolver identificação com conceitos sobre religiosidade, mitos, hábitos, imaginários, valores transmitidos de geração para geração, o que não significa perenidade. Esta seria uma das alternativas para incluir e se valorizar, ante a cultura mundo que generaliza e faz leitura imperativa das demais culturas.



Figura 7: Cena do filme Iracema: Uma Transa Amazônica, 1974.

A cultura mundial formaliza álibis e institui retóricas de utilização estética para comercializar seus produtos. E é necessário que universalidade e diversidade da cultura amazônica sejam desenvolvidas em linguagem artística transestética. É necessário romper prática da repetição, do eco, da continuidade estética globalizada. Essa proposta lembra reflexões do crítico e teórico do cinema brasileiro Paulo Emilio Sales Gomes²³ (1916-1977). Ele defendeu intensamente a necessidade de se entender a cultura nacional no cinema.

Segundo Paulo Emilio, a imitação do estrangeiro é constante não só na história do cinema brasileiro, mas também em toda nossa vida cultural: como ponto de partida, há sempre a intenção de imitar alguma coisa de fora. Acontece que não se consegue imitar, existe incapacidade criadora de imitar. E resultados finais mostram e determinam imagens e narrativas muito aquém, sob pontos de vista da criação inovadora. Mas são essas imagens,

símbolos e signos que serão identificadas pela maioria dos espectadores que, sob influência da reiteração, assimilam como padrão próprio ao contrário de refletirem sobre própria vivência. Os prêmios em festivais nacionais de Matinta e Ribeirinhos do Asfalto refletem essa preferência sobre cinema caracterizado como regional. Nesse caso, arte amazônida, via produção cinematográfica, cumpre finalidade de resistência cultural. Os filmes podem ser mais do que produções pensadas e produzidas para consumo interno, devem gerar significados mais intensos, que causem estranhamento, provocação. O Cinema tem esse poder também. Edgar Morin, antropólogo e escritor, afirma no livro *O Cinema e o Homem Imaginário* que o cinema mostra o nascimento de sua razão, a partir do sistema de participação de onde nascem também a fantasia (magia) e emoção (alma). Assim, utilização dos elementos da linguagem cinematográfica magia/alma na construção de filmes amazônidas, conteúdos musicais e temáticos, por exemplo, podem ser pensados para outras visões, evitando regionalismos isolados. Ou seja, promover, desse modo, diálogo ampliado com observadores/espectadores para além da região amazônica. Antes de avançarmos nesta trajetória, é necessário que o cinema amazônida conquiste público local, pois em quase todas as manifestações artísticas produzidas na Amazônia, percebe-se pouco interesse e reconhecimento. A visão globalizada da estetização da cultura faz parte do capitalismo contemporâneo. Este incorporou pensamento de sonho e divertimento na arte transformada em elementos fundamentais, no que se chama de

universo consumatório, de acordo com Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Para estes autores,

Vivemos no tempo do boom estético sustentado pelo capitalismo do hiperconsumo. Com a época hipermoderna se edifica uma nova era estética, uma sociedade superestetizada, um império no qual os sóis da arte nunca se põem. Os imperativos do estilo, da beleza, do espetáculo adquiriram tamanha importância nos mercados de consumo, transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e dos serviços, as formas da comunicação, da distribuição e do consumo, que se torna difícil não reconhecer o advento de um verdadeiro "modo de produção estético" que hoje alcançou a maioria. Chamamos esse novo estado da economia mercantil liberal de capitalismo artista ou capitalismo criativo, transestético (LIPOVETSKY e SERROY, p. 39 e 40).

Neste estado da economia mercantil liberal, é necessário impor o que podemos chamar de culturas selecionadas. Na questão amazônica, o processo de desencantamento com nossas características e complexo de inferioridade cultural, incentivado por diversas áreas, são alguns dos problemas que podem ser pesquisados. Embora existam estudos amazônicos²⁴, ainda há pouca referência, divulgação e utilização dessas pesquisas no sistema educacional. Produção de teatro, música, dança, cinema, literatura, entre outras merecem e necessitam ser mais trabalhadas.

Essas questões, entre muitas outras, geram esvaziamento do ser amazônico residente na região que, massacrado pelo marketing global, prefere e opta pela identificação com outras culturas e expressões consideradas melhores vinculadas às artes e culturas estetizadas como produto na lógica do capitalismo. Em

concordância com escritores Gilles Lipovetsky e Jean Serroy é importante refletir que o estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem como imperativos estratégicos das marcas: é modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo.

Pode-se incluir nessa reflexão, a existência de várias amazônias, além da brasileira que, certamente, merecem interesse e investigação daqueles que pesquisam a região. Sob ótica capitalista, estas diversas culturas amazônidas poderão se tornar produtivas no futuro. A tônica da explanação de outras culturas como dominantes tem sido revista. Tal procedimento ocorreu, por exemplo, com a cultura russa estigmatizada durante anos, devido à guerra fria, principalmente no Cinema. Felizmente, após queda do muro de Berlim, em 1989, por interesses políticos e econômicos, muitos cineastas mudaram sua posição diante do olhar colonizador americano.

Vive-se hoje, em parte, no que se poderia conceituar de sublime tecnológico. A sedução das imagens é forte e constante por vários meios. Não há interrupção para refletir sobre indução e manipulação das imagens. A repetição e capitalização dos estereótipos amazônidas fazem parte de discurso reducionista que chega pelo contato visual e isso deve ser questionado. As culturas amazônidas, com suas questões sociais, políticas e econômicas, obrigatoriamente, devem ser revistas e consideradas como constituintes das identidades dos povos. Após décadas sendo usada e abandonada, como personagem a

Iracema, do filme de Jorge Bodanzky, a Amazônia tem chance de redimensionar outros significados para suas culturas.

Por isso, a arte deve interagir com essas realidades gerando ações sociais que permitam redução da cultura dominante e consequente ascensão das culturas amazônidas, não de maneira isolada e sem autocrítica. Um mundo que impõe ordem global, sem perceber diversos outros mundos em suas maneiras e características próprias. Este é um dos grandes desafios que o Cinema, como arte e meio de resistência e ação cultural, deverá ter como compromisso, qual seja, o de interpretar o imaginário amazônida, como fato social que interfere no comportamento da sociedade.

Retomando a ideia inicial deste texto, ao fazer referência às primeiras imagens registradas da (e sobre a) Amazônia, pelas câmeras cinematográficas no início do século passado, pode-se inferir a simplicidade e significados múltiplos que estas imagens têm e como isso pode ser inspirador, muitas décadas depois. Esse pensamento conecta-se ao filme *Um Olhar em cada Dia*²⁵ (1995), do cineasta grego Theo Angelopoulos²⁶, um dos maiores cineastas do cinema contemporâneo. Essa produção, idealizada para ser exibida nas comemorações do centenário do Cinema em 1995, relata a história de cineasta grego exilado que retorna para casa e sai em jornada pelos Bálcãs. Ele busca três rolos de filme perdidos dos irmãos Manakis, fotógrafos pioneiros que introduziram filmes e cinema nos Bálcãs no início do século. Nessa jornada, ele descobre um mundo dividido por ideologias,

guerras, conflitos e processo de desumanização aparentemente irreversível.

Inspirado no mito de Ulisses sobre uma longa e difícil jornada de um herói para sua casa, Angelopoulos realizou poema visual sobre tempo e arte, a partir de referências culturais de seu país. O filme envolve espectador em idealização poética de que o mundo deve ser vivenciado sob outro enfoque, apesar das adversidades. A partir deste conceito poético do filme, a Amazônia pode e deve ser apreciada da mesma maneira que seus primeiros registros fílmicos, a exemplo das imagens captadas por Silvino Santos, no início do século XX. Apesar de tão distantes, essas imagens do cineasta Silvino podem contribuir para melhor entendimento da complexidade amazônica e motivar perspectiva de esperança sobre seu futuro.

¹ Marco Antonio Moreira Carvalho tem Graduação em Administração pela Universidade Federal do Pará (1986), Pós-graduação em Marketing (1999) pela Fundação Getúlio Vargas/Ideal, Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Pará (2015). Doutorando em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Gestor da programação do Cinema Olympia (Belém-Pará), membro da Academia Paraense de Ciências (APC), presidente da Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), crítico de cinema do Jornal O Liberal (Revista TROPPO), membro/fundador da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE), coordenador-geral do Centro de Estudos de Cinema(CEC), comentarista no programa de rádio Atualidades Cinematográficas na rádio Liberal AM e professor de cursos de Cinema com atuação em várias instituições.

² Bene Martins possui graduação em Pedagogia pela Universidade Federal do Pará (1987), mestrado em Letras: Linguística e Teoria Literária pela Universidade Federal do Pará (1997) e doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004). É professora adjunta da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Letras e Artes. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) UFPA. Coordenadora do Projeto

de Pesquisa: Memória da dramaturgia amazônida: construção do acervo dramático.

- ³ Silvino Simões Santos Silva (1886-1970) foi fotógrafo e cinegrafista luso-brasileiro e um dos pioneiros da cinematográfica amazônica. É diretor, juntamente com Agesilau Araújo, do documentário sobre a Amazônia intitulado No Paiz das Amazonas (1921).
- ⁴ Belle Époque Amazônica foi fruto da exploração econômica do látex na Amazônia no período de 1870-1910. Em decorrência da venda da borracha, Belém do Pará foi principal porto de escoamento da produção do látex que gerou período de riqueza e prosperidade na região.
- ⁵ O western é considerado gênero clássico norte-americano que, muitas vezes, relatava histórias sobre colonização das terras indígenas e conflitos existentes nesta ocupação. Em uma relação maniqueísta e tendenciosa, muitos filmes deste gênero apontavam o índio americano como invasor desumano e cruel que assassinava soldados, cidadãos e famílias de colonizadores, sem abordar aspectos profundos do conflito.
- ⁶ Matinta Perera é personagem do folclore da região norte do Brasil. É representada por mulher idosa que usa roupas escuras e velhas. De acordo com a lenda, Matinta passa as noites e madrugadas pelas ruas assoviando fortemente provocando medo nas pessoas.
- ⁷ Devido à falta de incentivos, políticas públicas de inclusão, e maior geração de empregos e oportunidades no interior do estado e nas ilhas, muitas famílias decidem enviar seus filhos para estudar e trabalhar na capital do estado.
- ⁸ O Festival de Gramado é festival de cinema realizado anualmente no município de Gramado, no Rio Grande do Sul. É um dos festivais mais antigos do Brasil e, desde 1992, tem programação direcionada para produções brasileiras e latinas.
- ⁹ Deus e o Diabo na Terra do Sol e O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro são marcos do cinema nacional reconhecidos internacionalmente e colaboraram com desenvolvimento da carreira do cineasta Glauber Rocha e com movimento cinematográfico brasileiro Cinema Novo.
- ¹⁰ O Fim do Rio é produção americana produzida em 1947 com cenas filmadas em Belém-PA. O filme mostra história de índio que deixa a selva e vai para a cidade, onde é acusado de assassinato.
- ¹¹ Floresta das Esmeraldas cenas filmadas em Belém-PA e foi primeiro trabalho no cinema da atriz paraense Dira Paes. No filme, engenheiro norte-americano vem para o Brasil para trabalhar na construção de hidrelétrica na Floresta Amazônica. A obra deverá devastar áreas verdes e expulsar comunidades da região. Uma tribo indígena

sequestra filho de Bill que tem sete anos de idade. Depois de 10 anos do sequestro, engenheiro descobre que seu filho vive com a tribo.

- ¹² Amargo Pesadelo é um dos melhores trabalhos do diretor John Boorman e mostra história de grupo de amigos que decide descer pela última vez as correntezas de um rio, antes que o mesmo se torne represa. Inicialmente, eles ignoram perigos da região, mas enfrentarão violentas adversidades com pessoas da região.
- ¹³ Anaconda teve grande sucesso de bilheteria no Brasil. Com cenas filmadas em Manaus-AM, equipe de filmagem americana chega à Amazônia para fazer documentário sobre tribo Shirishama. Mas grupo descobre que está envolvido em perigosa caçada à serpente rara conhecida como Anaconda.
- ¹⁴ Perdidos na Noite de John Schlesinger ganhou 3 Oscars (melhor filme, melhor diretor e melhor roteiro Adaptado) e é um dos melhores filmes do cinema americano dos anos 1960.
- ¹⁵ Tainá: Uma Aventura na Amazônia mostra história de Tainá, índia de 8 anos, que vive na Amazônia com seu avô Tigê. Ela se envolve em trama de traficantes de animais e é perseguida pela quadrilha. O filme teve duas sequências: Tainá 2 - A Aventura Continua (2005) e Tainá – A Origem, 2010.
- ¹⁶ Um Dia Qualquer de Líbero Luxardo foi produzido em 1962 e é um dos primeiros filmes paraenses lançados em circuito nacional.
- ¹⁷ Iracema Uma Transa Amazônica foi realizado com poucos recursos e foi proibido pela censura no ano de seu lançamento. O filme chegou aos cinemas brasileiros em 1981 e mostra impacto nas populações da Amazônia a partir da construção da rodovia Transamazônica. Em novembro de 2015, o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.
- ¹⁸ Museu Emilio Goeldi foi fundado em 1871 e possui acervos de conhecimentos nas áreas de ciências naturais e humanas relacionados à Amazônia. É a mais antiga instituição na região amazônica e é reconhecido mundialmente como uma das importantes instituições de investigação científica sobre Amazônia brasileira.
- ¹⁹ Super 8 é formato de película cinematográfica desenvolvida anos 1960 utilizado em filmagens por realizadores amadores e em início de carreira até os anos 1980.
- ²⁰ Associação Paraense dos Críticos de Cinema do Pará (APCC) foi fundada em 1962 e é uma das mais antigas associações de críticos de cinema do Brasil.
- ²¹ Ver o peso tem como personagem um mendigo que faz reflexões no cotidiano da maior feira livre da América Latina.

- ²² Vicente Cecim. Renomado escritor, crítico de cinema e cineasta paraense. Em 1980, recebeu o prêmio Revelação de Autor da APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, por sua segunda obra, Os Animais da Terra.
- ²³ Paulo Emilio Sales Gomes (1916-1977). Importante historiador, professor, crítico de cinema e fundador da Cinemateca Brasileira. É autor de diversos artigos em defesa do cinema brasileiro.
- ²⁴ A exemplo de inúmeras pesquisas desenvolvidas nos cursos de graduação e pós-graduação da UFPA, na área das humanas, letras e artes.
- ²⁵ Um Olhar em cada Dia é considerado pela crítica internacional como um dos maiores filmes da história do cinema e foi exibido em diversos festivais. Um dos roteiristas é Tonino Guerra (1920-2012), colaborador do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007).
- ²⁶ Theo Angelopoulos (1936-2012). Diretor de cinema grego premiado em diversos festivais. Iniciou sua carreira cinematográfica no final dos anos 1960. Seu estilo de filmar se caracterizou por linguagem intimista com temas direcionados a complexidade humana e sua posição dentro da sociedade moderna. Entre suas obras mais importantes estão Paisagem na Neblina (1988), A Eternidade e um Dia (1998) e Um Olhar em cada Dia (1995).

Referências

- BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. O Cinema Mundial Contemporâneo. Campinas: Papirus, 2012.
- CHAMA Verequete. In: Cinemateca Paraense, 2002. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/catalogo/>. Acesso em: 10 set. 2019.
- IRACEMA: uma transa amazônica. In: Adorocinema, 1974. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-109465/>. Acesso em: 12 set. 2019.
- KAHWAGE, Claudia; RUGGERI, Sandro. Imagem e Pesquisa na Amazônia: Ferramentas de Compreensão da Realidade. Belém, PA: Alves-Gráfica e Editora, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A Estetização do Mundo: Viver na era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Encantarias da Palavra. Belém, PA: edufpa, 2017.
- LUXARDO, Líbero. Um dia qualquer. 1962. Disponível em: <http://agenciabelem.com.br/Noticia/207225/filme-um-dia-qualquer-de-libero-luxardo-e-exibido-no-domingo-dia-12>. Acesso em: 14 set. 2019.

MARTINS, Bene; Cardoso, Joel. Desdobramentos das Linguagens Artísticas: Diálogos Interartes na Contemporaneidade. Belém, PA: UFPA/ICA/PPGARTES, 2012.

MORIN, Edgar. O Cinema ou o Homem Imaginário. São Paulo: Ed. É Realizações, 2014.

OLIVEIRA, Gabriel. Silvino Santos: Um olhar pioneiro sobre a Amazônia. In: Cineset. Manaus, 13 nov. 2014. Disponível em: <https://www.cineset.com.br/silvino-santos-um-olhar-pioneiro-sobre-a-amazonia/>. Acesso em: 30 out. 2019.

PRESSBURGER, Emeric; POWELL, Michael. The End of the River. Brasil, 1947. Disponível em: <https://filmow.com/o-fim-do-rio-t97035/>. Acesso em: 6 ago. 2019.

RIBEIRINHOS do asfalto. Disponível em: <http://www.caboclaproducoes.com.br/>. Acesso em: 21 out. 2019.

VERIANO, Pedro. Cinema no Tucupi. Belém, PA: SECULT, 1999.

VER-O-PESO. Youtube, 1984. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4w5p2r_MM78. Acesso em: 10 set. 2019.

O COREOCARTÓGRAFO É, ANTES DE TUDO, UM ANTROPÓFAGO EM EXPERIÊNCIAS FAMILIARES

THE CHOREOCARTOGRAPHER IS, BEFORE EVERYTHING, AN ANTHROPOPHAGUS IN FAMILY EXPERIENCES

Juanilson Alves Silva

Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da

UFPA

RESUMO: Este exercício de fabulação tem como pretensão fazer apontamentos sobre uma caminhada, e as funções, de um coreocartógrafo. Fabulações estas que ganham forças a partir dos recentes encontros com as noções de desejo (DELEUZE E GUATTARI, 1972), House (BAILEY, 2013) e com a perspectiva sentimental de Suely Rolnik (2014) quanto a figura devorante do Cartógrafo. Encontros estes que, por sua vez, fecundam a noção de a[casa]lamento, que será discutida ao longo da escrita e que, temporariamente, me leva a pensar, o coreocartógrafo como uma máquina desejante, artista nômade que caminha em estado constante de metamorfose, um devorador de si que acasala com outros corpos humanos e não humanos e, por isso, ao 'devorar suas vivências' alimentam-se também das vivências de outros seres: um pesquisador antropófago.

PALAVRAS-CHAVES: Coreocartografia; processo de criação; dança.

ABSTRACT: This fabulation exercise aims to make notes about a walk, and the functions, of a choreocartographer. Fabulations that gain strength from the recent encounters with the notions of desire (DELEUZE AND GUATTARI, 1972), House (BAILEY, 2013) and with the sentimental perspective of Suely Rolnik (2014) regarding the devouring figure of the Cartographer. These encounters, in turn, fertilize the notion of the [house] lament, which will be discussed throughout the writing and which, temporarily, leads me to think, the choreocartographer as a desiring machine, a nomadic artist who walks in a constant state of metamorphosis, a self-eater that mates with other human and non-human bodies and, therefore, by 'devouring their experiences' they also feed on the experiences of other beings: an anthropophagic researcher.

KEYWORDS: Choreocartography; creation process; dance.

Introdução

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a terra e não um viajante que se dirige a uma meta final.
Friedrich Nietzsche

A Coreocartografia familiar (SILVA, 2019) é um procedimento poético-metodológico, ou contrametodológico, inspirada na cartografia (DELEUZE, 1995) em diálogo com a noção de processos de criação (SALLES, 2006) em dança contemporânea (SILVA, 2005) e se propõe a construir alguns apontamentos sobre outras possibilidades de pesquisa em Artes/Dança, o que inclui questões sobre o trajeto e as funções do artista-pesquisador, aqui chamado de coreocartográfico.

E por isso, esta escrita, que prefiro chamar de exercício de fabulação conceitual, tem como pretensão fazer apontamentos sobre minha caminhada enquanto tal. Fabulações estas que ganham forças a partir dos recentes encontros com as noções de desejo (DELEUZE E GUATTARI, 1972), House (BAILEY, 2013) e com a perspectiva sentimental de Suely Rolnik (2014) quanto a figura devorante do Cartógrafo.

Para tal, neste trabalho, aponto a própria Coreocartografia familiar, como procedimento poético-metodológico, e por isso, é importante ressaltar que não compreendo a mesma como uma metodologia ou um método a seguir, e sim, um uma experiência a se viver, composta por agenciamentos e atravessamentos

peculiares a cada processo, ou seja, entendo a coreocartografia como um programa de vida.

Vale ressaltar que, sua fundamentação parte do princípio de que as criações em dança emergem principalmente das relações do corpo que dança com o mundo, relações dadas em rede e constituídas a partir de experiências "a[casa]limento", noção que será apresentada e discutida ao longo deste trabalho e que, temporariamente, me leva a pensar, o coreocartógrafo como uma máquina desejanter, artista nômade que caminha em estado constante de metamorfose, um devorador de si que acasala com outros corpos humanos e não humanos e, por isso, ao 'devorar suas vivências' alimentam-se também das vivências de outros seres: um pesquisador antropófago.

Desenvolvimento Ou O Desejo De Seguir Desejando

Desejo seguir, porque eu ainda não estou pronto, e talvez nunca esteja, mas gosto do exercício da aprendizagem, porque sei que ainda sou muito novo e tenho muito o que aprender.

Desejo seguir escrevendo este trabalho, ensaiando um manifesto dançante, rabiscando poesias, desenhando e/ou conversando com outros baitolas¹ que alimentam este fazer pesquisa.

Desejo seguir a[casa]lendo com corpos que vivem experiências aparentemente semelhantes, mas sentem de formas diferentes e, assim, reapropriam-se de suas potências criativas.

1

Desejo seguir não como quem luta uma batalha constante em busca de um lugar de certezas fulminantes, mas como quem sente prazer em caminhar e aprender com cada território visitado.

Desejo seguir, porque meu tempo é outro, funciona em outra lógica e não se permite ser regulado a partir do tempo de outras pessoas ou como outrora ele próprio já funcionou.

Desejo seguir produzindo desejos, porque sinto que nesta jornada sou apenas um emissário de bolsos rasos que não leva nada mais do que pequenas sementes para espalhar pela beirada das estradas.

Desejo seguir não chegando a lugar algum, mas seguir criando caminhos

Desejo seguir desejando.

Desejo um mundo subterrâneo e suas estradas-tuneis

Porque mergulho em mim e de dentro devoro-me, 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 da imersão em si.

E neste mundo subterrâneo que sou, hei de observar o máximo que puder, não como quem deseja coletar informações, mas como quem almeja produzi-las, e produzi-las a partir, no e para o corpo, pois sei que, é tarefa difícil manter a atenção em fenômenos específicos, e talvez nem deva por enquanto, pois os universos que as minhas estradas-tuneis podem desvelar são imensa e contraditoriamente maravilhosos e conturbados, isto é, "uma letra assumidamente suja, borrada, inconclusa, torta, que

não pressupõe um mundo de acontecimentos supostamente organizados diante do próprio olhar o qual lhe caberia descrever.” (CARDOSO, 2012, p. 11)

Sei que, não é tarefa fácil, pois na maioria dos contextos educacionais a qual perpasssei, fui educado a pensar em sumários, metas e linhas de chegada, mas estou disposto a me desafiar e tentar mais uma vez criar meus próprios caminhos, pois:

Nessa multiplicidade, realizar uma pesquisa e enfrentar seu caos não significa pensar historicamente no sentido de narrar os acontecimentos ou de adotar um método tal qual definido pelas ciências naturais para se chegar a um fim concreto ou a uma verdade absoluta, mas é pensar geograficamente, ou seja, o método de pesquisa como uma paisagem que muda a cada momento e de forma alguma é estático. (AGUIAR, 2010, p. 02)

Porém, sinto que tal tarefa é possível, pois mergulhar em tais mundos é uma necessidade que sussurra em meus ouvidos a muito tempo, é um desejo que me faz querer devorá-los e com eles aprender mais sobre mim.

E de certa forma, é engraçado, para não dizer em certa medida, assustador, que mesmo tendo sido criado na superfície - um mundo de certezas e informações prontas para serem apreendidas - eu sinto que sempre transitei por aqui, pelo subterrâneo – o mundo como “uma invenção, como engendrado conjuntamente, como agente do conhecimento” (KASTRUP, 2007, P. 15), talvez por meio de meus sonhos e estados de embriagues causados pelos processos de criação artísticos, ou

talvez na projeção imaginária das possibilidades deste mundo causada pelos encontros de conhecidos meus que transitam entre as estradas-tuneis do subterrâneo, as ruas alagadas da superfície e os caminhos de correntes de ar do céu, como é o caso dos corpos demonizados das Drags Themonia² e dos corpos marginalizados do Projeto/movimento Belém is Burning³ que me fazem devorar a mim mesmo e estranhar o corpo que sou hoje e o que fui ontem, desejando trans-tornar-me em outro amanhã, isto é, processo de a[casa]lamento.

Desejo processos de A[casa]lamento com outros corpos

Porque estes encontros são, para mim, a[casa]lamentos de forças vibráteis entre corpos abjetos que geram imagens provisórias e formas não estáticas de um não-ser caminhante, artrópode pós-humano e pássaro e cobra e formiga e besouro e...

É importante ressaltar que, A[Casa]lar é uma noção que proponho a partir do meu contato com ideia de House da Cultura Ballroom³, que em sua origem são coletivos que se organizam como uma família, composto principalmente por pessoas LGBTQIA+ que foram expulsos de casa.

em geral, uma 'house' não significa um prédio real; mas sim representa 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)

Além disso, A[casa]lar também vem dá ideia de acasalamento, uma fecundação proveniente da copulação não hegemônica entre dois ou mais corpos, isto é, uma partilha de seus modos de existência e experiências de vida. A[casa]lar então seria pensar

a pesquisa em Artes a partir de uma rede de corpos, que juntos – não necessariamente presencialmente - possibilitam a (re)construção de determinadas esferas de poder e a criação de outras poéticas e epistemologias, para assim, mergulharem em si e de dentro se devorar em um exercício de antropofagia, uma vez que:

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (ROLNIK, 2007. P. 65)

Um processo de A[*casa*]lamentos que gera processo poéticos, auto(bio)grafias, escrituras abertas, criadas e aliadas ao processo de dobra do corpo criador. De tal modo que, o artista pesquisador torna-se a partir do contato com outro, uma forma borrão que está sempre em estado de mutabilidade e aberto a outras possibilidades de agenciamentos.

Porém, é importante ressaltar que, aqui não há distinção entre pesquisador e objeto exterior, pois “o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior[...] o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz germens de outros mundos em estado virtual. (ROLNIK, 2018, p. 54-55)

Logo, o corpo que aqui me refiro encontra em seus trajetos espaços para mergulhar em si e para a compreensão da

construção de sua subjetividade a partir de agenciamentos de mundos externos e internos aos seus, pois compreende que “somos o resultado do que existiu antes de nós, da nossa história individual, da nossa relação com o presente e do modo como coletivamente construímos o futuro. (e que) Isso faz de nós seres complexos e responsáveis pelas escolhas que fazemos como cidadãos, e aqui em especial, como artistas. (REIS, 2017, p. 118). Ao ponto de perceber então a produção de seus desejos como um processo de produção de um maquinário psicossocial onde tudo e todos estão interligados em uma produção de produção.

Desejo uma produção da produção da produção da produção
Porque estranhar-se naquilo que lhe segue sendo familiar e em seus modos de produção é estranhar as palavras, as imagens, os gestos, os gostos, os corpos, os modelos, os tipos de escrita, as danças, os espaços, os tempos e os desfechos dos enredos da teatralidade da vida. Isto porque:

Se você evita os mesmos pontos para seguir recortando: suas ações produzem diferenças. Se você escolhe sempre o mesmo ponto para seguir recortando: suas ações reproduzem o mesmo (ROLNIK, 2018, p. 45 a 49)

Estranhar-se, então, é também estranhar os discursos dos pais, dos professores, dos políticos e dos pastores. É refletir! Isto é, olhar o reflexo do monstro pelo espelho, pois é ali que reside sua genuína imagem e “é sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu” (CALVINO, 1990, p. 16), uma vez que, no olhar certo, direto e predisposto reside a possibilidade de

transformação do corpo em pedra, isto é, em um corpo que lentamente se torna imóvel, que permanece aqui, sempre aqui, e aqui.

Todavia, é importante salientar que, apesar da força residir na visão indireta, esta não é, como Calvino (1990) propõe, a recusa da realidade de monstros entre os quais estávamos destinados a viver, ela é a maneira de criar outras possibilidades de enxergá-la. O que me leva a refletir que talvez, nosso monstro petrificante não seja a medusa, porque a ânsia de dominação, como conhecemos, é necessariamente masculina e é dela que nascem os extermínios.

Acredito eu, nosso monstro "invisível" é o próprio Leviatã e suas necropolíticas⁴, a serem derrotados por dentro, não como quem se purifica espiritualmente ao passar por entre as entranhas de uma baleia depois de ter desobedecido um pai tirano⁵, mas como quem as devora e sobrevive se alimentando delas, ruminando suas éticas, suas estéticas e suas políticas hegemônicas, engolindo o que lhe convém e vomitando aquilo que caso seja engolido logo mais se tornará fezes. Sendo assim, o vômito é a produção causada pelo estranhamento intestinal daquele que habita o intestino de um sistema.

Por isso, e para isso, é preciso reapropriar-se da potência de criação e transformação singular e subjetiva da vida que o regime colonial-capitalístico⁶ toma como sua, principalmente nos intradiscursos advindos de seus principais lugares de atuação, isto é, a igreja, a política, a escola e a família, uma vez que, "o abuso da pulsão vital nos impede de reconhecê-la como nossa"

(ROLNIK, p. 35). Sendo assim, como Rolnik (2018) propõe, é preciso libertar a vida de sua cafetinagem, haja que vista que segundo a mesma:

Em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso – ou seja, sua essência germinativa-, bem como da cooperação da qual tal potência depende para se efetue em sua singularidade. [...] É preciso resistir no próprio campo da política de produção da subjetividade e do desejo dominante no regime em sua versão contemporânea – isto é, resistir ao regime dominante em nós mesmos -, o que não cai do céu, nem se encontra pronto em alguma terra prometida' (ROLNIK, 2018, p. 32-p, 36)

Reapropriar-se da potência de criação e transformação é, portanto, seguir caminhando⁷, e caminhar é seguir criando outros ramos de/para a produção de subjetividades progressistas a partir de atitudes políticas construtivistas que se se refaçam a toda e qualquer alarme de uma necessidade de mudança. Caminhar é, deste modo, dançar, porque dançar é uma atitude nômade, uma produção da produção da produção (ad infinitum).

Desejo uma dança nômade

Porque eu hei de transitar entre os territórios e mover-me entre, e com, os seus corpos e com as possibilidades que eles me apresentam. Porque quero a oportunidade de ter outras oportunidades, porque necessito escutar e ver o mundo com outros sentidos, além da audição e da visão, para de alguma (outra) forma ler outras palavras, outros olhares, outros risos, outros choros, outros gestos e outros tantos outros. Por isso, eu quero, e hei de dançar, porque:

dançar como quem tira toneladas de suas costas é minha melhor saída. (Porque)Eu não danço para esquecer absolutamente nada, eu danço para lembrar. Lembrar que minha alma e meu corpo juntos em movimento são capazes de curar o meu coração. (SILVA, 2016, on-line)

E porque na dança mora a oportunidade do indizível, aquilo que verbalização alguma dará conta de dizer, já que “a dança é o ser e não-ser, o sim e o não. A dança não cansa de se fazer enquanto se desfaz.” (Loureiro, 2017), pois ela é a materialização sensível dos diálogos do mundo, é processo criador de novas maneiras de existir. Não se trata, porém, de uma fuga deslocada da realidade, mas de uma estratégia de criação de modos de atuação na mesma. “Trata-se, portanto, do trabalho criador de construção de novos sistemas ou novas coerências; engendramento de novas formas de um contínuo percurso transformador” (SALLES, 2013, p. 59), e vale lembrar que:

A dança pode ser considerada uma linguagem cênica produtora de espaços abertos ao inusitado. Não precisa ser compreendida como técnica codificada, mas pode ser vista como processo que permite descobrir e elaborar maneiras diversificadas de desenvolver vocabulário corporal e expressão por meio do movimento. (Mendes, 2010, 113)

Tornando-a um percurso que não nos faz querer residir na dança, mas experimentá-la e aproveitá-la até seu suposto máximo, ao ponto de vermos o horizonte se aproximar, e mesmo assim saber que ainda haverá caminhos para desbravar. A dança é um continuum de si que deve nos levar a desejar não chegar a lugar nenhum e, ao mesmo tempo, chegar a muitos lugares.

Desejo Não Chegar A Lugar Nenhum, Mas A Muitos Lugares

Porque aqui não há resultados, uma vez que não me convém dar fim a algo que ainda está acontecendo, e que assim seguirá, por seu criador ainda estar em movimento. Todavia, momentaneamente, é possível fazer algumas considerações.

Dentre elas, a de que o coreocartógrafo, é um produtor de desejos, isto é, uma máquina desejante. É nele mesmo, máquina que se agencia com outras máquinas, a[casa]lador nômade, que caminha em estado constante de metamorfose, que acontecem as transformações necessárias para o desenvolvimento de suas pesquisas em arte e de vida. Logo, este é um devorador de si que ao comer suas entranhas alimentam-se também das partes de outros corpos: pesquisador antropófago.

De tal modo que, cabe a mim, enquanto Coreocartógrafo, dar língua aos afetos que pedem passagem, soterrado nos subterrâneos das intensidades do tempo que habito e que me habita temporariamente e, para isso, é preciso a[casa]lar com outros corpos humanos e não humano, compreender suas linguagens e deixar-se sobrepujar pelo eco de suas vozes a ponto de devorá-las enquanto possíveis para a composição das coreocartografias que se fazem necessárias. Uma vez que, a Coreocartografia familiar é capaz de criar mundos que se agenciam com outros mundos, a dança que dela nasce (e vice-versa) torna-se então, uma máquina, e neste caso, uma máquina de guerra que produz e é produzida por outras máquinas de guerra, que ao subverter as lógicas da vida pragmática e da

concessão adormecida dos prazeres, vibra, acorda, provoca, enfia suas unhas de baixo da pele e rasga a mortalha dos corpos adoentados, dados como mortos socialmente, levando o Coreocartógrafo a se perceber parte de um todo, bem como um universo de outros 'todos'. Completo, complexo e ao mesmo tempo em construção, sempre caminhante.

Notas de fim

1. A expressão "Baitola", equivalente a expressão viado e bicha, tem origem nordestina, mas é comum na região norte do país também, e é usada, usualmente de forma pejorativa, para ofender homossexuais do sexo masculino. Em minha pesquisa, proponho-me a ressignificar tal termo, se reapropriando dele e o transformando em um potência criativa.
2. As Drags Themonias são um coletivo de Drags que tem um fazer peculiar em Belém do Pará e tomam como principais referências os atravessamentos territoriais/culturas da Amazônia.
3. O Projeto/movimento Belém is Burning é uma iniciativa que acontece em Belém do Pará e tem como finalidade promover vivências no âmbito da Cultura Ballroom e da dança Voguing.
4. A Cultura Ballroom é uma contracultura LGBTQIA+ (Lesbicas, gays, bissexuais, transsexuais/travesti, queer, intersexuais, Assexuados e outros) emergente no bairro do Harlem em Nova York.
5. Necropolítica é um conceito desenvolvido por Achille Mbembe, filósofo negro, historiador, teórico político e professor, que em seu livro *Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção e política da morte* (2018) questiona os limites da soberania quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer.
6. Jonas e a baleia.
7. Suely Rolnik (2018) denomina o regime de produção da fábrica do inconsciente atual como "inconsciente colonial-capitalístico".
8. Ver *Caminhando* (1964) de Lygia Clark.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, L. M. As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Caxias do Sul, RS, 2010.

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

CARDOSO, T. C. R. Por uma escrita de processo: conversas de dança do espetáculo 3mulheres e um café - Uma conferência dançada com o pensamento em pina bausch. Tese de doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC, 2012.

CALVINO, I. Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas, trad. Ivo Barroso. São Paulo. Companhia das letras, 1990.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.

DELEUZE, G; GATTARI, F. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol 1. Ed. 34. Rio de Janeiro, 1995. (Disponível em <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf> acessado em 10/09/2017)

LOUREIRO, J. J. P. Encantarias da palavra. Belém do Pará: ED.UFPA, 2017.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *psicologia & sociedade*; 19(1): 15-22, jan/abr. 2007

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

ROLNIK, S. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2ª edição, Porto Alegre: editoras da UFRGS, 2014.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2ª edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2014.

SALLES, C. A. Redes da criação. 2 ed. Editora horizonte: Vinhedo – SP, 2006.

SALLES, C. A. Gesto inacabado: processo de criação artística. 6ª edição. São Paulo: intermeios, 2013.

SILVA, J. A. Farinha poética: a coreocartografia familiar de um rito artístico. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciência das Artes. Programa de pós-graduação em Artes da UFPA: Belém do Pará, 2019.

SILVA, E. R. Dança e pós-modernidade. Salvador: EDUFBA, 2005.

Videos:

SILVA, J. Recessos | coreografia | Feito pra acabar | Marcelo Jeneci | Coreografia por Juan Silva. 2016 (visto em <https://www.youtube.com/watch?v=Fbg1frMh6Q0> em 14/01/2010)

O EXISTIR DRAG NO CIBERESPAÇO: UMA REFLEXÃO
SOBRE A ARTE DRAG
THE EXISTENCE OF DRAG IN CYBERSPACE: A REFLECTION
ON DRAG ART

Allyster Allan Lima Fagundes
Prof. Dr. Orlando Maneschy
PPGArtes UFPA

RESUMO

Este artigo tem como finalidade levantar uma reflexão teórica e subjetiva de como se dá a existência do eu drag (persona drag), as similaridades diante dos conceitos de identidade de gênero e funcionalidade de gênero apresentados por Jaqueline Gomes de Jesus, e o fazer artístico dentro das drags do espaço virtual, especificando quais as ferramentas e estratégias utilizadas para construir e projetar a autoimagem performatizada no espaço virtual. A discussão teórica envolve a formação da personalidade drag correlacionando com psicologia analítica de Jung e busca compreender o fenômeno da arte drag a partir dos conceitos de "artifício", "artefato" e "artimanha" explorado por Vilém Flusser durante a 18ª Bienal de São Paulo.

Palavras-chave: arte, persona, drag, ciberespaço.

ABSTRACT

This article aims to raise a theoretical and subjective reflection of how the drag self (persona drag) exists, the similarities in the face of the concepts of gender identity and gender functionality presented by Jaqueline Gomes de Jesus, and the artistic making within drags from the virtual space, specifying the tools and strategies used to build and project the self-image performed in the virtual space. The theoretical discussion involves the formation of the drag personality correlating with Jung's analytical psychology and seeks to understand the phenomenon of drag art from the concepts of "artifice", "artefact" and "trickery" explored by Vilém Flusser during the 18th São Paulo Biennial.

KEY WORDS: art, persona, drag, cyberspace.

Neste artigo vou discutir o processo artístico que envolve a arte drag e suas relações políticas e subjetivas no processo

de exposição desse trabalho no ciberespaço, busco também desenvolver características da construção de subjetividade e arte performática que permeia no processo desses indivíduos.

Ser ou estar drag e se perceber desta maneira é um processo subjetivo e intransponível, nasce de uma vontade pessoal e reflete na exposição dessa essência ao social, mediante uma necessidade artística e/ou a uma construção estético política e performática que busca questionar determinados valores impostos pela sociedade. Ao longo desse processo, o indivíduo cria características únicas ao revelar facetas que se constroem a partir de suas referências, influencias, particularidades e visão de mundo.

O desejo detém papel de destaque na constituição do sujeito. Ele está imbricado nos processos de subjetivação, que tanto se articulam nos agenciamentos coletivos quanto individuais e que vai sendo permeado, bem como atravessa camadas da cultura. [...] Neste fluxo, potências extremamente férteis se desenvolvem através de estratégias que, ora aqui e ali, conseguem burlar os sistemas estabelecidos e referendados pela norma, passando a articular pelas bordas da cultura dominante. (MANESCHY, 2004, p.328)

Pontuo aqui, que busco neste artigo utilizar o termo drag sem o acompanhamento da palavra "queen", por se entender que a drag é uma construção que vai além do "queen", tal fato pode ser evidenciado pela necessidade de criação de outros termos que acompanham o drag como

drag king, drag queer e a própria drag themonha, termo criado na nossa região.

A cartilha Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos, desenvolvida pela estudiosa Jaqueline Gomes de Jesus, é uma forma prática de entendermos primeiramente alguns termos que irão facilitar a compreensão do texto e entender melhor a existência do eu drag. Ela apresenta dois conceitos: identidade de gênero e funcionalidade de gênero, segundo tal estudo, a identidade de gênero diz respeito ao gênero que o indivíduo se identifica na sociedade, a exemplo disso podemos citar as pessoas transexuais, já a funcionalidade de gênero diz respeito ao gênero que é performatizado, nestes se enquadram drag queen, drag king, drag queer e transformista.

A drag queen é a performatização do gênero feminino, drag king a performatização do gênero masculino, drag queer a performatização de uma ausência de gênero e a transformista é uma nomenclatura que se equivale a drag queen, no entanto era muito usada quando o termo drag queen, que deriva do inglês, não era reconhecido (usado) no Brasil.

Para além das classificações feitas pela cartilha de Jaqueline Gomes de Jesus se torna importante pontuar que na região amazônica, mais especificamente na capital paraense, existe a drag themonha termo mutável que tem diversos significados que vão da desconstrução e despadronização

de uma autoimagem do drag até o sentimento de pertencimento a determinado grupo ou meio que se identificam desta maneira

É relevante também para a compreensão do processo de criação desse estudo, que a partir das vivências elaboradas por mim ao longo das minhas pesquisas, eu início a minha vida artística dentro da arte drag e tal fato irá facilitar o entendimento sobre o tema.

Minha primeira montagem foi realizada para defender o meu TCC, anteriormente a isso minhas experiências artísticas em relação a construção estética de um outro “eu” vinham das vivências de personagens, ainda no teatro, ao qual iniciei em 2011 no projeto de extensão da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, chamado Grupo Teatral Universitário – GTU.

Ao longo da pesquisa foi fácil perceber uma tendência inevitável de tentar entender a drag queen como um personagem, isso se deve as vivências que tive no teatro e a própria característica de particularidades na construção da persona drag. Uma percepção que de fato não é entendido somente por mim, mas por uma gama de outras pessoas que pude ouvir em relatos sobre o a criação de um personagem ao iniciar a sua construção do eu drag.

Eleonora Fabião define esse processo performativo com precisão ao afirmar que as performances nada são senão uma composição de atos que enfatizam a politicidade do corpo mediante seu mundo e suas relações, e que “o

próprio corpo performático não para de performar em cena e não cena, é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece " (FABIÃO, 2013)

E assim com descrito acima, já tendo o entendimento de ator e hoje fazendo drag ,consigo perceber que essas duas vertentes artísticas me tocam e ecoam através do meu corpo de maneiras particulares, principalmente por entender que esse fazer artístico não está ligada diretamente ao teatro- pois, mesmo o ator dispondo de mecanismos como a memória emotiva que é trazer à tona sentimentos verdadeiros ou orgânicos para a atuação, tais sentimentos e como expressa-lo serão direcionados pela dramaturgia ou pelo diretor de modo a moldar o sujeito. O processo experienciado na pratica drag envolve as questões mais performáticas mediante a construção de uma existência da drag enquanto sujeito.

A exemplo, ser ou estar drag é compreendido por mim como uma de minhas mascaras sociais, que segundo a psicologia analítica de Carl Gustav Jung é definido pelo conceito de persona, arquétipo que conjuntamente com outros formam a nossa personalidade, e estão ligadas à nossa existência psíquica, mas especificamente ao nosso inconsciente coletivo, como podemos ver na citação abaixo.

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus

conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos. (JUNG, 2000, p16)

A primeira experiência de montagem que tive tem uma conotação crucial para que compreendesse amplamente o papel subjetivo de como essa arte se coloca. Fui capaz de perceber que sempre estive condicionado socialmente a esconder ou reprimir minha feminilidade e tal ato passou a ser uma forma de se colocar no mundo sem restrições e repressões sociais. Ser drag atualmente é visto por mim como um processo de autoconhecimento e entendimento sobre mim mesmo.

Carl Gustav Jung ao longo dos seus estudos fundamentou o arquétipo da sombra como um espaço onde características que fazem parte da personalidade do indivíduo que não são bem aceitas pela sociedade acabam sendo retraídas ou escondidas, para um lugar de fundamental importância que me permite existir; ao meu ver a persona drag ou o eu drag tomou esse espaço. O que era reprimido acabou se tornando uma força que hoje me motiva e reverbera

De forma simples a persona drag ou o eu drag pode ser definir como um eu alterado em um espaço extravagante ao qual exploro minha feminilidade. Assim como um clown que se permite vivenciar o eu alterado em um espaço ridículo.

O encontro consigo mesmo significa, antes de mais nada, o encontro com a própria sombra. A sombra é, no entanto, um desfiladeiro. um portal estreito cuja dolorosa exigüidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo. Mas para sabermos quem somos, temos de conhecer-nos a nós mesmos, porque o que se segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas, aparentemente sem dentro nem fora, sem em cima, nem embaixo, sem um aqui ou um lá, sem meu nem teu, sem bem, nem mal. (JUNG, 2000, p. 31 - 32).

Adiante das minhas experiências e estudos sobre o processo artístico de ser ou estar drag e com a chegada do século XXI e suas tecnologias, sê vê que o ato ou cena drag não se limita apenas ao momento em que o indivíduo performatiza o gênero de modo objetivo. O mundo digital possibilitou outras formas de expressões artísticas para esse grupo, de modo a existir como drag no espaço virtual.

Segundo o autor Pierre Levy em sua obra intitulada Cibercultura, o ciberespaço é definido como um espaço virtual de comunicação digital cheio de informações que o mesmo abriga, como ilustra a citação abaixo:

O ciberespaço (que também chamarei de "rede") é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. (LEVY, 2000)

Existir como drag no ciberespaço pode tomar várias formas e representações. Para mim, houve uma conotação de poder ampliar para além de aspectos de territorialidade o meu mundo artístico e a minha visão de expressar o processo de arte que envolver performar.

No entanto, a decisão de utilizar desse meio para me expressar me levou a algumas decisões, entre elas a de não afastar ou separar o meu eu drag do meu eu pessoal (eu central) na rede. Principalmente por compreender que não há como conceber a arte drag a distante do meu eu.

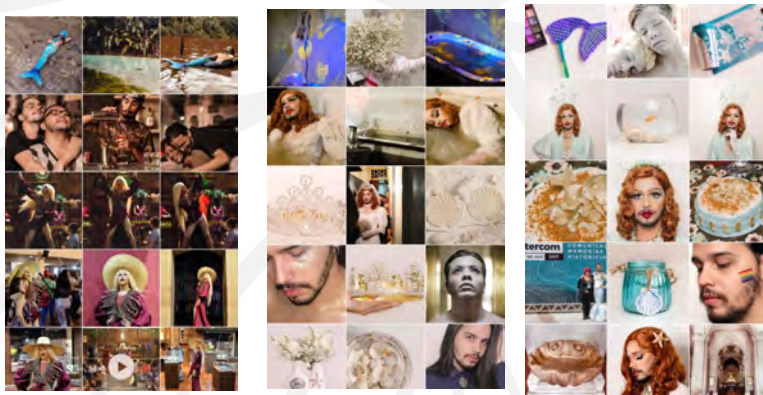
Constituir esse outro eu, essa persona para a performance demanda o emprego de diversos dispositivos para a construção e o existir como drag. Há um corpo que se imanta ali, um corpo que vira duplo na mídia, nas performances dirigidas para a imagem e o vídeo. Uma metafísica se estabelece nesse re-corpo que se manifesta no encontro com este outro existir. Recorpora-se e vira signo.

Para o psicanalista e professor Juan Guillermo Droguett, a representação só se deixa apreender pela percepção que deixa antever o inconsciente mediados pelos traços e aparências perceptíveis da realidade do corpo.

O corpo é signo de uma mediação entre o mundo objetivo e o subjetivo. O corpo é feito de uma mistura impossível de realidade e irreabilidade. [...] Os espaços psíquicos e corporais são indissociáveis. [...] Esse encontro marcado pela subjetividade é frágil, voluntário e incerto, mas é a única evidência de que existe vida. (DROGUETT, 2001, p.33).

Mas e quando a “realidade” do corpo é mediado no corpo-imagem drag existindo nas redes? O Instagram é a rede social que mais uso, por me identificar com a narrativa e disposição dos elementos, a forma de comunicação, e, em particular, de como as artes podem ter uma linguagem própria. Em tal meio busco construir narrativas fotográficas que misturam o eu central com o eu drag. Os dois passam a existir no mesmo espaço e com o mesmo nome e são apresentados para o mesmo público.

Dentro desse ambiente virtual, crio de forma harmônica e agradável a partir da exposição de fotografias e vídeos uma certa demonstração de narrativas. Tal técnica (artifício) melhora meu estreitamento entre eu e minha persona drag, além de contribuir visualmente para quem visita o endereço eletrônico.



Instagram



Figura 1: Instagram @allyster.fagundes. FAGUNDES, Allyster. Ano: 218 - 2019.

Flusser em suas palestras durante a 18ª Bienal de S.Paulo, se dedica a discorrer sobre os termos artifício, artefato e artimanha. Ao qual definiu “artifício” como “fazer

deliberado". "artefato" como "feito deliberado". E artimanha sinônimo de "dolo, ardil, fraudulento", porém toma a sério o sufixo "manha" e define "artimanha como "artifício manhoso", ou "fazer deliberadamente manhoso".

Ao discorrer sobre essa terminologia, posso fazer um paralelo a construção da própria drag queen, que se utiliza de diversos artifícios como perucas, maquiagens, enchimentos entre outros para dar forma a criação estética imaginada pelo indivíduo.

Com o objetivo de ilustrar melhor o conceito, deixo a seguir tal pensamento discorrido pelo autor como forma de citação:

"Artifício" é o jeito pelo qual homens fazem. É isso que distingue o homem de provavelmente todos os demais bichos. Por exemplo da aranha. Ao tecer sua teia, a aranha segue método que não se modificou no decorrer dos últimos milhões de anos. Segue ela método geneticamente determinado. Quanto a nós, nossos métodos mudam. São técnicas. Fazer no nosso caso, é agir sobre o mundo objetivo para alterá-lo. Ir contra o mundo, ser sujeito dos objetos. Pois os objetos resistem. Obrigam-nos a procurar sempre novos caminhos, (meta-odós= seguir caminho), mundo adentro. A nossa técnica não é determinada geneticamente, mas o é pela resistência que o mundo objetivo nos oferece. Somos bichos artífices, homines fabri. Bichos a mudar de técnica, a fazer artifícios. (FLUSSER, 2000, p. 1)

Artefato é um importante conceito apresentado por Flusser, aqui se busca identificar e classificar o mesmo como toda construção artística que está em construção no

ciberespaço. Esse termo é apresentado pelo autor da seguinte forma como mostra a citação abaixo:

“artefato” não mais significa “obra”, e passa a significar “estratégia de jogo”. “A vida enquanto artefato” não significa, pois, “objetos animados artificiais”, mas significa “vida deliberadamente jogata”. (FLUSSER, 2000)

Já a “Artimanha” segundo o autor é justamente uma estratégia humana, não necessariamente um caminho “fraudulento” para se chegar a um lugar ou conseguir algo. Utilizo esse termo aqui afim de melhor explicar a existência do eu drag no ciberespaço, sendo utilizada como uma forma para ampliar meu alcance a outras pessoas no espaço virtual, além do território amazônico o qual existo enquanto drag.

Segundo Flusser o homem sempre busca artifícios para se modificar e dar sentido a sua vida, seja pela arte ou qualquer outro meio, como ele mesmo relata em sua palestra O Homem Enquanto Artificio: “Ser homem, (artífice), é alterar os objetos com técnicas sempre outras, afim de alterar-se a si próprio”.

Assim como acontece no decorrer da relação que se constrói enquanto indivíduo com a arte drag. A utilização de técnicas para alterar minha autoimagem contribui para um processo que acaba por altera a mim próprio e me fazer ter um sentido na vida. Relação essa bem mais presente no ciberespaço, uma vez que utilizo cada vez mais de

artimanhas ou estratégias importantes para se chegar a um lugar ou conseguir algo e por entender que tal existência é um registro de toda uma construção artística que está sendo instaurada nesse novo momento, além de contribuir para romper as fronteiras do seu próprio lugar de pertencimento e dialogar com outras pessoas de outros lugares que se permitem existir em um espaço virtual. O mundo evolui e a arte se adapta aos novos meios e a novas formas de existir. Por fim, podemos identificar que o processo de ampliação no ciberespaço que promove que a arte drag seja divulgada pode ser uma ferramenta eficiente de democratização de um fazer artístico que tanto foi rechaçado socialmente, podemos propor novas formas do fazer artístico e de se colocar no mundo, uma nova forma de promover debates e discussões sobre gênero, machismos, racismo, homofobia e a própria marginalização e desvalorização da drag enquanto arte.

Referências Bibliográficas

- BELMIRO, Daniele. Reality show americano inspira nova geração de drag queens no Brasil. BBC Brasil. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160202_drag_queens_db_ab> Acesso em 29 junho de 2019.
- CHIDIAC, Maria; OLTRAMARI, Leandro. Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer. Estudos de Psicologia. Universidade Sul de Santa Catarina, Santa Catarina 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v9n3/a09v09n3.pdf>> Acesso em: 16 de julho de 2019.

COLLING, Leandro. Teoria Queer. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B2a3UynNKV2CNjFwOE1td3VENUU/edit>> Acesso em 28 de junho de 2019.

DROGUETT, Juan Guillermo. Corpo e representação. In: LYRA, Bernadette, GARCIA, Wilton (orgs). Corpo e Cultura. São Paulo: Xamã : ECA-USP, 2001.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: O corpo-em-experiência. Revista do Lume, 2013.

FLUSSER, Vilém. 18º Bienal de São Paulo. Artífício, artefato, artimanha. (Documento datilografado). Disponível em: http://www.arquivovilemflussersp.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2016/11/flusser-artif%23U00edcio-artefato-artimanha_new.pdf. Acesso em: 18 de julho de 2019.

GADELHA, José Juliano Barbosa. Performance drag queen e devir artista. XXVII Reunião Brasileira de Antropologia, Belém, 2010. Disponível em <http://abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/arquivos/grupos_trabalho/gt15/jjbg.pdf> Acesso em 15 de junho, 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos Brasília, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/jaquelinejesus/docs/orienta__es_popula__o_tras> acesso em 16 de julho, 2019.

JUNG, Carl Gustav. Os Arquétipos e o Inconsciente coletivo. [tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, Rj: Vozes, 2000.

LEVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

MANESCHY, Orlando. Imagens incorporadas – identidade, corpo e imagem. In: LOPES, Denilson [et al.]. Imagem e Diversidade Sexual – Estudos da Homocultura. São Paulo: Nojosa edições, 2004

BELÉM IS BURNING: VOGUE DANCE E CULTURA BALLROOM EM BELÉM DO PARÁ

BELÉM IS BURNING: VOGUE DANCE AND BALLROOM CULTURE IN BELÉM DO PARÁ

Juanielson Alves Silva
PPGArtes da UFPA

RESUMO: Este trabalho atravessa minha pesquisa de doutoramento em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (PPGArtes-UFPA) e tem como objetivo principal refletir sobre minhas experiências no âmbito da Cultura Ballroom ¹ (BAILEY, 2013) no contexto sociocultural da cidade de Belém do Pará. E para tal, faço uma coreocartografia familiar (SILVA, 2019) para descrever tal cultura, seu contexto social, histórico e cultural de origem, a partir de um estudo teórico-prático sobre uma de suas categorias denominada Vogue Dance² (BERTE, 2014) no Projeto Belém is Burning³ que acontece em Belém do Pará. Além disso, também relato minha experiência na kikiball Strike a pose⁴, evento de cultura Ballroom, que aconteceu dentro da Festa Profunda em 2019, a fim de apresentar a relevância desta experiência para a dilatação de minha pesquisa e experiências artísticas na Comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis Queers, Intersexuais, Assexuados e mais (LGBTQIA+).

PALAVRAS-CHAVES: Cultura Ballroom; vogue dance; comunidade LGBTQIA+;

ABSTRACT: This work crosses my doctoral research in Arts by the Graduate Program in Arts at UFPA (PPGArtes-UFPA) and has as main objective to reflect on my experiences in the sphere of Culture Ballroom (BAILEY, 2013) in the sociocultural context of the city of Belém do Pará. And for that, I do a family choreocartography (SILVA, 2019) to describe such culture, its social, historical and cultural context of origin, from a theoretical-practical study on one of its categories called Vogue Dance (BERTE, 2014) at the Belém is Burning Project that takes place in Belém do Pará. In addition, I also report my experience at the kikiball Strike a pose, Ballroom culture event, which took place at

¹ Cultura de bailes.

² Dança Vogue.

³ Belém está queimando.

⁴ Pequeno baile Faça um pose.

the Deep Party in 2019, in order to present the relevance of this experience for the expansion of my research and artistic experiences in the Lesbian, Gay, Bisexual, Transsexual, Transvestites, Queer, Intersex, Asexual and more Community (LGBTQIA +).

KEYWORDS: Ballroom Culture; vogue dance; LGBT Community.

Introdução

O branco, o normativa, o padrão nunca é denominado, ele continua sendo universal. O todo poderoso. E acho que a gente tem que abrir mais nossos olhos[...] para perceber as pessoas e artistas que estão próximos a nós, e que nós não necessariamente valorizamos e legítimos enquanto arte até nos que digam que aquilo é arte.

Linn da quebrada

Este trabalho atravessa minha pesquisa de doutoramento em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA (PPGArtes) e tem como objetivo principal relatar minhas experiências dançantes no âmbito da Cultura Ballroom no cenário cultural de Belém do Pará.

A se saber, Cultura Ballroom⁵ (BAILEY, 2013) ou Ball culture⁶, é uma contracultura emergente das periferias de Nova York, mais especificamente do bairro do Harlem, e que se tornou mundialmente conhecida, principalmente por conta do Voguing Dance⁷, retratada na música e videoclipe da cantora Madonna lançados em 1990. Todavia, é importante ressaltar que, a Cultura Ballroom, como toda cultura, é um sistema que envolvem elementos diversos como moda, música, dança e outros elementos peculiares que serão discutidos brevemente neste artigo.

⁵ Cultura de bailes.

⁶ Idem.

⁷ Dança Vogue.

Sendo assim, pretendo descrever neste trabalho meu encontro com a Cultura Ballroom, as vivências com o Voguing dance, que são diretamente atravessadas por minha participação do projeto Belém is Burning⁸ que acontece em Belém do Pará desde janeiro de 2019 e que tem como objetivo promover ações, encontros, discussões e outras experiências para jovens, em sua maioria membros da comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis, Queer, Intersexuais e Assexuados (LGBTQIA+), da capital paraense e cidades vizinhas.

Por isso, inicialmente farei um breve panorama sobre a Cultura Ballroom, descrevendo seu contexto histórico e alguns elementos que a compõe, tais como: as balls e kikiballs, as houses e kikihouse⁹ e as categorias. Para em seguida, falar sobre as categorias dançantes, mais especificamente sobre o Voguing dance e seus desdobramentos e, por fim, me ater aos atravessamentos de tal cultura e dança no contexto de Belém do Pará, o que inclui minhas experiências no Projeto Belém is Burning (BIB) e nas kikiballs já realizadas na referida cidade.

Para isso, debruço-me sobre a Coreocartografia familiar (SILVA, 2019) como procedimento poético-metodológico que é inspirada na cartografia (DELEUZE, 1995) em diálogo com a noção de processos de criação (SALLES, 2006) em dança contemporânea (SILVA, 2005), pois a mesma trata-se de um caminho, ou uma experiência, que não fala dos fenômenos a partir de uma visão distanciada, mas a partir de uma perspectiva de quem os vive profundamente em seu corpo, o coreocartógrafo, utilizando-se de tais experiências como referenciais

⁸ Belém está queimando.

⁹ Na Cultura Ballroom há duas configurações de cenas, a cena main (Cena maior ou internacional) que diz respeito aos grandes bailes (Balls) e as grandes Casas (Houses) e a cena kiki (cena menor ou regional) que diz respeito aos bailes (kikiballs) e casas (kikihouse) regionais ou locais.

para a pesquisa bem como de outras referências transdisciplinares para a construção da mesma, tais como trabalhos acadêmicos, filmes, músicas, e no caso deste trabalho entrevistas/conversas. Tal escolha se dá, por esta pesquisa nascer da pretensão de compreender as vozes da diferença que atravessam minha jornada, bem como minha própria voz, e ainda, de traçar caminhos/possibilidades para o entendimento de pesquisa em dança na contemporaneidade. por meio dos movimentos de um corpo que celebra sua existência e suas resistências aos instrumentos de manutenção do ódio que constantemente tentam apagar sua subjetividade.

A Cultura Ballroom E Seus Atravesamentos Em Belém Do Pará

Cultura Ballroom, bailes, casas e categorias

A Cultura Ballroom que, segundo Bailey (2013), se estrutura principalmente em três elementos: o sistema de gênero, a estrutura de parentesco (Houses) e os eventos de competição (Ball), nasceu em Nova York, mais especificamente no bairro do Harlem, nos Estados Unidos da América, como estratégia de resistência da comunidade de Lesbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais, Travestis, Queer, Intersexuais, Assexuados e mais (LGBTQIA+) negros e latinos americanos que eram segregados de forma macro e dentro da própria comunidade LGBTQIA+, haja vista que na época já eram comuns bailes e outros eventos organizados por, e para, homens cis gays brancos, nos quais pessoas diferentes destes não podiam participar por não se enquadrarem nos padrões de corpos preestabelecidos para tais eventos, isto é, corpos cis masculinos e branco.

E por isso, estes indivíduos, LGBTQIA+ negros e latinos americanos, com protagonismo de mulheres trans, começaram a organizar seus próprios bailes e se encontrar para celebrar a diferença e ocupar

espaços. Tais bailes ficaram popularmente conhecidas como Balls ou, em alguns casos, Kikiballs, que, de forma mais plural que os eventos organizados pela comunidade de gays brancos de Nova York, acolhiam diferentes corpos.

Desta forma, as Balls e Kikiballs tornam-se estratégias de manutenção da cultura LGBTQIA+ negra e latino-americana, bem como espaços de fortalecimento da mesma que, como retrata o filme-documentário *Paris is burning*¹⁰ (1991), tece relações políticas e afetivas em contrapartida ao contexto de opressão e marginalização destes corpos na sociedade. Sendo assim, tais eventos são de suma importância para compreender como é possível criar mecanismos de agenciamentos de afetos entre os corpos marginalizados, haja vista que estes encontros “são reuniões de pessoas que não são aceitas em outros lugares. Celebrando uma vida que o resto do mundo não considera digna de celebrar” (POSE, 2018) e se caracterizaram como espaços de sobrevivência e manutenção de uma cultura outra, uma contracultura, produzida por corpos que não se encaixam nos padrões higienizadores sistemáticos advindos de uma cultura dominante cisheteronormativa e branca.

As Houses, ou Kikihouses, no contexto norte-americano durante o surgimento da Cultura Ballroom, nasceram como um lugar de acolhimento para LGBTQIA+ que foram expulsos de suas casas de origem, por vários fatores, mas dentre os principais por suas orientações sexuais não-heteras, por suas identidades de gênero não-cis e/ou, conseqüentemente pelo medo e preconceito de suas familiares quando a epidemia do vírus HIV/Aids foi caracterizado pejorativamente como “a praga gay”.

Tais Houses são estruturas parecidas com a de uma família, mas que, ao contrário do que usualmente é projetado de forma normatizadora a

¹⁰ Paris está queimando.

partir de uma lógica heteronormativa, essas Houses são frutos de ligações sociais que transcendem muito a concepção de uma família formada a partir de um laço matrimonial entre dois indivíduos, ou mais especificamente, um homem e uma mulher (SANTOS, 2018, p. 16)

Nos dias atuais, já não é tão comum os membros das Houses e Kikihouses morarem no mesmo espaço físico, como era de práxis nos anos 80 e 90, porém estas ainda permanecem com uma grande responsabilidade social de acolhimento as pessoas LGBTQIA+, haja vista que o preconceito, a desinformação e, conseqüentemente, o ódio ainda se manifestam com frequência em diversos contextos.

Os membros das Houses e Kikihouses participam das balls e kikiballs representando suas casas em desfiles que são divididos em categorias e que se estruturam de forma representacional a partir dos contextos da vida cotidiana da comunidade LGBTQIA+, tais como: runway¹¹; realness¹²; fashion¹³; face¹⁴; body¹⁵ e Voguing performance¹⁶, etc. É importante ressaltar que estas categorias são também são divididas a partir da identidade de gênero, como por exemplo: Butch queen¹⁷; butch¹⁸; female figure femme Queen¹⁹ e female figure Woman²⁰; Butch queen in drag²¹ e Open to all-OTA²².

¹¹ Desfile.

¹² Realismo.

¹³ Moda.

¹⁴ Rosto.

¹⁵ Corpo.

¹⁶ Performance de Vogue.

¹⁷ homem cis gênero.

¹⁸ mulheres cis com performance masculinas ou homens trans.

¹⁹ Figura feminina para mulheres trans

²⁰ Figura feminina para mulheres cis

²¹ Homem cis performando como drag queen

²² Aberta para todos os gêneros

Em conversa com o Rodrigo Pará (2019), um dos fundadores do Projeto Belém is Burning, que falarei mais adiante, pude conhecer algumas implicações sociopolíticas que as categorias trazem consigo, uma vez que, como afirma o próprio:

dentro de um ball, você tem categorias que representam personas, representam papéis sociais, então você tem o Realness, por exemplo, o Realness ele mostra a capacidade da pessoa se enturmar, dela se disfarçar no dia a dia. Então, por exemplo, um negro gay e pobre de Nova York da década de 70, ele nunca ia conseguir, ou muito difícil, ele iria conseguir um trabalho em uma empresa grande, ser um executivo famoso, então os realness eles surgem para mostrar para essas pessoas que eles podem representar esses papéis, e que se eles saírem nas ruas, eles vão fazer parte desse grupo, eles vão conseguir retratar aquilo e uma maneira fiel. Então, surgiu por uma questão de sobrevivência mesmo. Toda a estrutura da Ballroom ela é baseada na questão de sobrevivência da comunidade mesmo. (PARÁ, 2019, n.p)

Isso demonstra o interesse da comunidade com o cuidado com seus pares por meio do suporte psicológico e acolhimento aos seus integrantes, uma vez que o envolvimento nestas categorias não é de cunho apenas representacional, mas de encorajamento para lidar com o mundo exterior aos bailes, bem como para o desenvolvimento de estratégias de sobrevivências neste mundo e empoderamento dos corpos que vivem a Cultura Ballroom. Todavia, meu interesse, neste trabalho é mais específico quanto a categoria dançante Voguing Dance, ou como também é conhecida Voguing performance ²³, e seus desdobramentos que irei detalhar adiante.

²³ Performance de Vogue.

Sobre a Dança Vogue

a) Vogue Old way²⁴

Segundo Lima e Oliveira (2018), há duas bases históricas sobre o surgimento do Vogue, a primeira toma Paris Dupree, figura da Cultura Ballroom retrata em Paris is Burning (1990) como protagonista e revela que a artista imitava as poses das modelos da revista Vogue, e por isso a dança ganha este nome, em frente a um clube, seguindo as batidas da música. A segunda, relata que presidiários LGBTQIA+ negros e latinos americanos do presídio Rikers Slid em Nova York, vítimas das leis de proibição da homossexualidade e do racismo institucional, começaram a imitar as poses dos modelos das revistas de moda, único conteúdo permitido dentro das prisões, por supostamente não apresentarem cunho político, como o caso da revista Vogue, e mesclaram aos movimentos que remetem ao gestual dos militares. Rodrigo Pará, também me relatou um pouco sobre essa segunda versão :

existe uma história que eu não sei dizer se é verdadeira ou não, mas algumas pessoas LGBTs pobres eram presas e as únicas revistas que poderiam passar na prisão eram as revistas de moda, porque elas não tinham nenhum cunho político, teoricamente, então, existe a revista Vogue, e ela começou a entrar na prisão e as pessoas que estavam lá começaram a imitar as poses das revistas, através das poses de modelos, e desde então a dança evoluiu para outros estilos. (PARÁ, 2019, n.p)

Estas primeiras manifestações do Vogue Dance ficaram conhecidas por Pose e Pop, Dip and Spin²⁵, e mais tarde como Vogue Old Way e suas bases fundamentais estão do ato de posar(pose), mergulhar/cair(dip), girar(spin), caminhar (walks and catwalks) e controlar as movimentações de braços (Arms control).

²⁴ Vogue jeito antigo.

²⁵ pop, mergulho e giro.

b) Vogue femme²⁶

O Vogue Femme surge pela necessidade de inclusão da gestualidade feminina na dança no Vogue Old way, principalmente pela influência das mulheres trans no contexto da Cultura Ballroom na época. Trata-se de uma dança de movimentações mais fluidas que em sua movimentação faz alusão ao processo de transição de gênero, sendo assim o Vogue femme, ressalta a feminilidade dos corpos e um ideal de corpo feminino as mulheres trans do contexto de surgimento da Cultura Ballroom.

Depois surge o Vogue Femme, que é uma forma mais feminina de reproduzir as movimentações que vinham do Pop dip and spin (Voguing Old Way), que acabou virando outra coisa quando o adotou uma corpeirade das mulheres trans com corpo mais com curva, o lance da hormonização da mulher trans é muito representativo no vogue femme, porque ele fala de quadris largos, sobre peitos grandes, sobre bundas grandes, e todo esse processo que a mulher trans passa. e por isso que o vogue no geral conta uma história, tanto a tua história quanto uma história que vem antes de ti. (CARDOSO, 2019, n.p)

É importante ressaltar que no Vogue femme há cinco elementos que são levados em consideração na avaliação dos jurados durante uma performance, são eles: hands performance²⁷, catwalk e duckwalk²⁸, floor performance²⁹, e dips³⁰.

c) Vogue new way³¹

²⁶ Vogue feminino ou afeminado

²⁷ Desempenho das mãos.

²⁸ Andar do gato e andar do pato, que fazem referência a paralela/desfile.

²⁹ Desempenho de chão.

³⁰ Mergulho.

³¹ Vogue novo jeito.

A Terceira vertente do Vogue dance é denominada New Way, e tem influência das técnicas de circo trazidas pelos artistas circenses que frequentavam a comunidade Ballroom, o que caracteriza, por exemplo, a exigência da alta flexibilidade dos bailarinos em suas performances. Algumas ações características do Vogue New way são: clicks (contorções dos membros nas articulações), arms control (controle de braços), hand illusions e wrist illusions (ilusões de mãos e punhos).

d) Arms Control ³²

O arms Control é uma categoria emergente do Vogue Old Way e do Vogue New Way e consiste em demonstrar ao jurado a capacidade de controle das movimentações de braços que se desenham convencionalmente em formatos de caixas e torções.

e) Hands performance³³

Já o Hands performance é uma categoria emergente do Vogue femme, também consiste em demonstrar ao jurados a capacidade de domínio das movimentações de braços e mãos, mas diferente do Arms control, suas movimentações são mais fluidas e usa-se a mão com mais liberdade, além disso, o interprete deve contar, com suas mãos, uma história.

Graças a minha recente imersão na Cultura Ballroom estas informações hoje são, para mim, mais consistentes, porém meu contato com o Vogue Dance, provavelmente antecede a isto, pois recordo-me de em minha infância ser atravessado pelo interesse que meu primeiro professor de dança demonstrava nas músicas da cantora Madonna que

³² Controle de braços

³³ Performance de mãos.

embalavam os aquecimentos de nossos ensaios e seus vídeos cliques que serviam de material de estudos para movimentações, principalmente a canção/clipe de “Vogue” que se tornou mundialmente conhecida nos anos 1990 e foi inspirada na Cultura Ballroom e no Vogue Dance, pelo contato da cantora com os coreógrafos Jose Gutierrez Xtravaganza e Luis Camacho Xtravaganza que fazem parte da comunidade Ballroom do bairro do Harlem.

Contudo, apesar deste contato inicial com o Vogue dance, minha relação com a Cultura Ballroom era distante, considerando que graças a projeção de Madonna no mundo pop, as pessoas consumiram apenas um fragmento da cultura, isto é, a dança, e além disso, no contexto social em que cresci, uma cidade de pequeno porte no interior do estado do Pará, as danças, principalmente as advindas da comunidade LGBTQIA+ não encontravam espaços para se manifestar em suas profundidade política.

Logo, minhas imersões mais significativas não só em danças emergentes da comunidade LGBTIA+ de corporeidades que não se atrelam a separação binaria entre movimentações masculinas e femininas, como o waacking dance³⁴ e o jazz funk³⁵ e o próprio Vogue dance, bem como a própria imersão na comunidade LGBTIA+, aconteceram a partir do momento em que eu me mudei para Belém do Pará, no ano de 2012, e comecei a frequentar os workshops de danças urbanas da, então Companhia Mirai de Dança, hoje, Escola Mirai de Dança³⁶ e as festas de público LGBTQIA+ de Belém do Pará.

³⁴ Subgênero das danças urbanas criada nos clubes LGBT de Los Angeles durante a era da discoteca dos anos 70.

³⁵ Subgênero das Danças urbanas, variante da dança jazz em encontro com elementos de outras danças que compõe o cenário das expressividades das danças urbanas.

³⁶ Escola especializada em Danças urbanas, dirigida pela Cia Mirai de Dança (2007) de Belém do Pará.

E no que tange, especificamente ao Vogue Dance, é importante destacar que apesar deste atravessar minha vida indiretamente em algumas situações, apenas em agosto de 2019, mergulhei mais a fundo no entendimento de suas expressividades como manifestação de origem LGBTQIA+ por meio dos encontros do projeto Belém is burning³⁷.

Belém is Burning

O Projeto Belém is Burning (BIB) foi criado em 2019 por Rafa Cardoso, Rodrigo Pará e Renato Lopes como estratégia de promoção e estímulo à cultura Ballroom em Belém do Pará, por meio, principalmente, dos estudos do Vogue dance. Meu encontro com estes três artistas antecede o movimento Belém is Burning(BIB), pois ambos são alunos da Escola Mirai de Dança, na qual eu também estudei e usualmente faço oficinas e, inclusive, é o espaço físico onde os encontros do BIB acontecem. Escola responsável por ampliar as possibilidades de estudos em Danças Urbanas em Belém, e trabalha com gêneros como Dancehall, Videodance, jazz funk, waacking dance e o próprio Vogue dance no cenário belenense.

Sendo assim, atravessados pelas vivências na Escola Mirai e em outros contextos de estudos de Danças Urbanas, Rafa Cardoso, Rodrigo Pará e Renato Lopes, iniciaram o projeto/movimento Belém is burning (BIB) acreditando nas potencialidades de transformação causadas pela dança, bem como pela Cultura Ballroom e investem em encontros e eventos para difundir seus pressupostos estéticos, éticos e políticos.

O Belém is burning surgiu de uma necessidade que a cultura Ballroom e a dança vogue se proliferasse, aumentasse o cenário, em Belém.

³⁷ Belém está queimando.

Sabe? Na real, é um cenário bem escasso, quase nulo.” (CARDOSO, 2019, n.p).

Aproveitando que tivemos experiências em outros estados, queríamos que isso também fosse uma realidade aqui na nossa cidade e tentar proporcionar esse mesmo tipo de vivência para outras pessoas que se identificam, mas que não têm esse contato com a cultura tão de perto. (LOPES, 2019, n.p)

Estava tendo muito essa mobilização nos outros estados, em São Paulo e no Rio de Janeiro, que acabam sendo os polos principais para onde as pessoas acabam indo para morar, estudar e trabalhar e tal. E aí, a gente queria trazer algo desse tipo de acontecimento para Belém, pela questão política da cultura Ballroom. E a gente acha que é momento importante na história do Brasil ter esse tipo de manifestação artística na cidade. (PARÁ, 2019, n.p)

Ambos relatam que o nome do movimento faz analogia ao filme-documentário Paris is burning (1991) escrito e dirigido por Jennie Livingston que desvela o universo dos bailes da Cultura Ballroom no bairro do Harlem em Nova York, e que se tornou referência para quem estuda Vogue dance e Cultura Ballroom.

Os encontros do grupo acontecem, habitualmente aos domingos a cada 15 dias, quando a Escola Mirai de Dança está com espaço disponível, e dentre as principais ações estão os estudos práticos de Vogue dance e as rodas de conversa sobre o cenário cultural LGBTQIA+ em vários contextos, mas principalmente em Belém do Pará, o que estimula a reflexão sobre os corpos dos próprios participantes enquanto agenciadores da cultura, ao promover um (auto)reconhecimento e uma interrelação entre estes corpos, já que:

A ideia é expandir essas informações horizontalmente para atingir o máximo de pessoas possíveis, e assim elas poderem aproveitar os eventos e projetos que queremos trazer pra todo mundo, além de

aprenderem mais sobre seus corpos, suas ideias, suas identidades, seus anseios. (LOPES, 2019, n.p)



Figura 1- fotografia com integrantes do projeto Belém is Burning depois de um encontro (2020). Fonte: acervo pessoal.

Atualmente o projeto/coletivo conta com em média com 30 integrantes residentes em Belém do Pará e cidades vizinhas e já realizou uma kikiball³⁸ em parceria com a escola Mirai de Dança (natalina ball-2019) e colaborou com outras três, uma sem nome que aconteceu dentro da Festa Mirai (2017), e outras duas na Festa profunda, produzida por Henrique Montagne, artista visual e curador independente, que também é

³⁸ Pequeno Baile.

integrante do projeto, que foram: Strike a pose Kiki Ball³⁹ (2019) e Burning Ball Mini ball⁴⁰ (2019),.

E foi na Strike a pose Kiki Ball (2019) que eu percebi que a imersão da Cultura Ballroom se fazia necessária ao meu corpo enquanto homem cis gays negro e pesquisador em Dança.

Festa profunda e Strike a pose Kiki Ball

Eu fui a Festa Profunda a convite do meu amigo Hian Denys, artista da dança e também integrante do movimento Belém is burning, na intenção de vivenciar algumas experiências para minha pesquisa de doutoramento que estava se iniciando naquele período, isso por meio de conversas com alguns amigos LGBTQIA+, e da performance 'Quando me assumi' ⁴¹ e, certamente a partir da partição da kikiball que aconteceria dentro da festa, a Strike a pose kiki ball.

Naquela época, eu ainda não fazia parte do movimento Belém is Burning, então meus estudos sobre a Cultura Ballroom eram bem rasos, e ainda são, acredito eu. Mesmo assim, a fim de experienciar tal momento, segui participando e encontrei naquela kikiball um novo espaço de investigação para meu corpo e suas expressividades em cena dançante.

Naquele momento, muitas sensações se afloraram em mim e entre elas uma perspectiva mais ampla – afetiva e política - do que poderia se tornar minha pesquisa: uma percepção de que as subjetividades dos corpos LGBTQIA+ se afloram nos “espaços da noite”, nos lugares de

³⁹ Pequeno Baile Faça uma pose.

⁴⁰ Queimando o baile, mini baile.

⁴¹ A performance “Quando eu me assumi” é um dispositivo de coleta sensível que experimentei naquele dia e pretendo escrever sobre isto em trabalhos futuros.

reclusão de uma minoria que em seu fazer convencional diário são tolhidos. Subjetividades que se constroem a partir do encontro em espaços de transgressão que, por sua vez, "é sempre um ato de violação de conduta, uma ruptura brusca, um desvio inesperado em algum local do caminho. A transgressão, por si só, é um crime (necessário)." (NUNES, 2019, p. 84)



Figura 2 Fotografia de uma das categorias da Strike a pose KikiBall na festa Profunda(2019). Fonte: acervo pessoal.

Transgredir, então, se tornou um novo encaminhamento para mim, não uma meta, mas uma possibilidade. Sei que de alguma forma já tenho feito esse exercício em outras instâncias da vida e da dança, mas agora é uma nova experiência, um novo território. Território repleto de subjetividades que se criam, se inventam, se reorganizam, se multiplicam, se interiorizam, se expandem, acasalam e proliferam: Uma coreocartografia familiar ou, como tenho compreendido atualmente, uma baitolagem coreográfica.

Considerações Finais

Participar da Kikiball Strike a pose, na Festa profunda, foi de fato uma experiência profunda, e fecunda, que gerou raízes em mim. Fez nascer outras possibilidades, outros rios a mergulhar, um verdadeiro devaneio criativo e que me levou a um estudo/imersão mais profundo na Cultura Ballroom, que, por sua vez, vem transformando minhas perspectivas quanto as questões de gênero e sexualidade na Dança, o que desagua diretamente nas experimentações cênicas e no desenvolvimento teórico de minha pesquisa de doutoramento.

Desta forma, atravessado por outros corpos, como os corpos de Vitor Nunes, Hian Denys, Emanuel Jr, Danny Queen, Monique Amaral, artistas da dança e corpos LGBTQIA+ que também participaram da kikiball Strike a pose (2019), bem como de Rafa Cardoso, Rodrigo Pará, Renato Lopes e demais integrantes do Movimento Belém is Burning que usufruem deste espaço da diferença no qual podemos ser nós mesmos ao mesmo tempo que descobrimos outras possibilidades de si, retorno à minha casa mais 'enviadessido' e mais disposto a me 'desarmariar'.

E, portanto, enquanto fenômeno resultante deste trabalho, proponho uma reflexão sobre os corpos LGBTQIA+, a partir do meu encontro com estes corpos, e certamente de meu reencontro comigo enquanto homem cis gay em um contexto dançante. Corpos nômades "desamáriados" 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 contemporaneidade.

Referências

- BAILEY, Marlon. Butch queens up in pumbs: gender, performance and ballroom culture in Detroit. The University of Michigan: Michigan, 2013.
- BERTE, Odailso. VOGUE: dança a partir de relações corpo – imagem. Dança, Salvador, v. 3, n. 2 p. 69-80, jul/dez. 2014.
- NUNES, Kuan Amora. Trilogia do Armário: encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida. 1 ed. Jundiaí [SP]: Paco editorial, 2019.
- SANTOS, Henrique Cintra. A transnacionalização da cultura dos Ballrooms / Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem: Campinas, SP, 2018.
- SILVA, Juanielson A. Farinha poética: a coreocartografia familiar de um rito artístico. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciência das Artes. Programa de pós-graduação em Artes da UFPA: Belém do Pará, 2019.
- Documentários, series e filmes
- PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Distribuidora: Miramax Films. New York (US): 1990.
- POSE. Criadores: Ryan Murphy Brad Falchuck . Steven Canals. Distribuidora: 20th Television. New York (US): 2018.
- Entrevistas
- CARDOSO, Rafa. Entrevista concedida em 20 de out. 2019.
- SILVA, Renato Lopes da. Entrevista concedida em 24 de out. 2019.
- PARÁ, Rodrigo. Entrevista concedida em 23 de out. 2019.

MESTRE VIEIRA E OS DINÂMICOS – SUPER-HERÓIS DA CULTURAL MUSICAL AMAZÔNICA

MESTRE VIEIRA AND OS DINÂMICOS - SUPER HEROES OF AMAZONIAN MUSICAL CULTURAL

Saulo Christ Caraveo
Sonia Chada
UFPA

RESUMO: Este trabalho – recorte da pesquisa iniciada no mestrado e continuada no doutorado – analisou o percurso de Mestre Vieira e Seu Conjunto diante dos contextos da cultura amazônica e desdobramentos referentes ao gênero musical Guitarrada. Qual o percurso artístico de Mestre Vieira e seu Conjunto? Em que sentido podemos considerá-los super-heróis da cultura local? Além da abordagem etnomusicológica e revisão da literatura existente sobre o assunto, foram realizadas entrevistas semiestruturadas e visitação ao acervo familiar de Mestre Vieira na cidade de Barcarena. Concluímos que seus percursos artísticos são marcados por grande relação com a música registrados por considerável quantidade de documentos e pelo lançamento da série de animação “Os Dinâmicos”, exibida pela TV Brasil e TV Cultura do Pará no ano de 2018.

PALAVRAS-CHAVE: Super-heróis da cultura, Mestre da guitarrada, mudanças culturais.

ABSTRACT: This work - part of the research initiated in the master's degree and continued in the doctorate - analyzed the path of Mestre Vieira and Seu Conjunto in the context of the contexts of Amazonian culture and developments related to the musical genre Guitarrada. What is the artistic path of Mestre Vieira and his ensemble? In what sense can we consider them superheroes of local culture? In addition to the ethnomusicological approach and review of the existing literature on the subject, semi-structured interviews and visits to Mestre Vieira's family collection in the city of Barcarena were carried out. We conclude that their artistic paths are marked by a great relationship with music, recorded by a considerable amount of documents and by the launch of the animation series “Os Dinâmico”, shown by TV Brasil and TV Cultura do Pará in 2018.

KEYWORDS: Culture super-heroes, Guitar master, cultural changes.

Introdução

A partir dos anos de 2000, cresce o interesse pela prática musical das guitarradas em vários níveis e camadas sociais.

Entende-se aqui prática musical:

Como um processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além de seus aspectos meramente sonoros, embora estes também tenham um papel importante na sua constituição [...]. Isto é, a sociedade como um todo é que definirá o que é música. A definição do que é música toma um caráter especialmente ideológico. A música será então um equilíbrio entre um "campo" de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva. (CHADA, 2007, p. 127).

Desta forma, destacamos a pesquisa pioneira de Boanerges Lobato Junior (2001) traz pontos relevantes referentes à origem da lambada e da formação musical daqueles que hoje são considerados mestres da cultura popular, de notório saber: *Mestres das Guitarradas*, termo que daria nome ao projeto que alavancou definitivamente a guitarrada como gênero musical e que atualmente tornou-se um bem cultural da cidade de Barcarena, no Pará, com o Dia Municipal da Guitarrada, comemorado na data de aniversário de Mestre Vieira. Vieira nasceu em 29 de outubro de 1934.

Os processos transformadores responsáveis pelo enraizamento da guitarrada na cultura local fazem parte de um tecido cultural particular costurado a outro mais amplo: os processos

globalizadores. Nesta direção, podemos destacar, além do interesse artístico e musical dos principais expoentes da guitarrada, vale destacar o interesse da indústria fonográfica, do show business, das gravadoras e o interesse político. A relação desses sistemas constitui uma complexa rede de interações sociais que estabelecem mudanças ao longo do espaço e do tempo. As mudanças acontecem no meio musical, social, simbólico, cultural, refletindo em transformações importantes nas práticas musicais no Pará. Neste sentido, vale destacar que:

A mudança em um estilo musical – nas regras de composição ou nas características abstratas da música, em contraste com o conteúdo – é o que os historiadores da música mais estudam, e quando se usa o termo ‘mudança musical’, normalmente se está querendo referir a mudanças fundamentais no estilo musical – mas que não sejam grandes o suficiente para permitir que se diga que houve uma mudança no repertório, a troca de uma música por outra (NETTL, 2006, p.27).

Destacamos um dentre os fatos sociais que consideramos relevantes na atualidade para indicar agentes de fomento no âmbito da memória e manutenção da cultura: o lançamento da série de desenho animado Os Dinâmicos. Nesta direção formulamos as seguintes questões: qual o percurso artístico de Mestre Vieira e Seu Conjunto? Em que sentido podemos considera-los super-heróis da cultura local?

Para responder às questões foi realizada a revisão da literatura

existente sobre o assunto e além da abordagem etnomusicológica, realizamos também visitaço ao acervo familiar de Mestre Vieira do qual apresentaremos algumas imagens de fotos e documentos oficiais que demarcam sua trajetória e aos sites responsáveis pela exibição da série animada supracitada. O texto apresenta duas seções e conta ainda com as considerações finais nas quais apresentamos reflexões a respeito do assunto tratado. Agradecemos ao apoio financeiro da CAPES para a realização desta pesquisa.

Mestre Vieira e Os Dinâmicos: trajetória artística

Joaquim de Lima Vieira nasceu em 29 de outubro de 1934 na cidade de Barcarena no Pará, localizada a aproximadamente 40 km da capital, Belém. Mestre Vieira, como ficou conhecido artisticamente, desde criança apresentou aptidão para a música e instrumentos de cordas e sabe-se, segundo entrevistas, que Vieira sempre esteve envolvido com grupos musicais desde criança;

Bom, porque, eu, o meu irmão tava aprendendo violão com um senhor, eu, eu tava espiando, era banjo, aí eu comecei a espiar quando ele se espantou eu aprendi, ele não aprendeu. Banjo, a tocar, no banjo, aí depois eu acompanhava o pessoal cantando por aí, era pequeni... Eu tinha cinco anos de idade. Aí foi, foi, foi evoluindo, aí eu passei já a aprender tocar o violão, aí eu era convidado pra tocar nessas, negócio de festinha que faziam me levavam, quando não era no banjo, era violão, ou no

cavaquinho. Aí eu fui embora. Fui tocando, fui, fui tocando aí (CARAVEO, 2009b, p. 33)¹.

Aos quatorze anos venceu um concurso promovido por uma emissora de rádio que o elegeu melhor solista do Pará (MESQUITA, 2009; LAMEN, 2011; CARAVEO, 2019). Segue trecho de entrevista realizada com Vieira:

Aí que eu passei com 14 anos de idade eu aprendi tocar bandolim, fui tocar o bandolim, aí no bandolim eu fiquei tudinho... tocando choro. Aí com 14 anos eu fui convidado prum programa de calouro do... da Rádio Clube, que era uma rádio que fazia movimento de calouro pra descobrir o melhor solista do Pará. Eu fui e ganhei! (Idem, p. 34).

Mestre Vieira foi autodidata na maior parte de sua vida, estudou música na cidade de Barcarena, porém, nada específico para os instrumentos de seu domínio. Como a grande maioria dos músicos populares no Brasil, não exerceu apenas a profissão de músico, também teve outros ofícios.

Em entrevista, Dejacir Magno, primeiro cantor do grupo musical de Vieira que viria a ficar conhecido como Os Dinâmicos, fez algumas revelações:

É, o Vieira eu conheci na faixa de... de, logo quando eu vim pra cá, ele tinha uma atividade que ele consertava relógios, esses relógios naquela época, depois ele passou a mexer com alguns rádios, mexia, consertava. E daquele momento pra frente a gente foi se entrosando, se

¹ Todas as citações referentes a Mestre Vieira são relativas à entrevista realizada em 26 de agosto de 2017 na cidade de Barcarena, no Pará.

entrosando, teve o conhecimento² (CARAVEO, 2009b, p. 35).

A relação artística entre Mestre Vieira e Dejacir Magno se estreitou a partir dos anos de 1970, quando Magno para a integrar o grupo musical de Vieira. Segue trecho da entrevista realizada com Magno:

Olha, vou te contar rapidinho uma história. O Vieira tava formando, o Vieira, naquela época os Dinâmicos, né? Só que não tinha nome classificado pra banda. E aí, houve um concurso de calouros aqui, lá no salão paroquial. Sempre o Vieira foi ligado à igreja, essas coisas assim né? Tinha aquele apoio, né? Tinha um padre que dava muito apoio pra ele também, né? E aí, ele foi fazer... Montaram esse concurso lá. Eram trinta candidatos parece, escolheram aqueles que cantavam um pouquinho e fomos pra lá. A pessoa que fosse o primeiro colocado naquele momento, naquele concurso que eles tavam fazendo, tinha um corpo de jurados lá, né? Era o que iria ficar como crooner do grupo que ele queria montar, né? Crooner, que era como se chamava naquela época, né? Aí, todo mundo cantou, quando foi na hora da pontuação final, eu consegui a maior nota, só que eu não queria no começo assumir, aí, é, ganhei (CARAVEO, 2019b, p. 36).

Magno nos revelou que este evento ocorreu entre os anos de 1970 e 1971 e desde então, a dupla junto aos outros integrantes do conjunto musical passaram a fazer apresentações em Barcarena e cidades periféricas. Os fatos sociais são importantes para algumas ações e determinações individuais e coletivas, neste sentido, vale destacar que:

² Todas as citações referentes a Dejacir Martins Magno são relativas à entrevista realizada no dia 30 de maio de 2018, na cidade de Barcarena.

[...] o social não é real senão integrado em sistema, e esse é um primeiro aspecto da noção de fato total: "Depois de terem inevitavelmente dividido e abstraído um pouco em excesso, os sociólogos devem buscar recompor o todo". Mas o fato total não consegue sê-lo por simples reintegração dos aspectos descontínuos - familiar, técnico, econômico, jurídico, religioso — sob qualquer um dos quais poderíamos ser tentados a apreendê-lo exclusivamente. É preciso também que ele se encarne numa experiência individual, e isto sob dois pontos de vista diferentes: primeiro, numa história individual que permita "observar o comportamento de seres totais, e não divididos em faculdades"; a seguir, naquilo que gostaríamos de chamar (reencontrando o sentido arcaico de um termo cuja aplicação ao caso presente é evidente) uma antropologia, isto é, um sistema de interpretação que explique simultaneamente os aspectos físico, fisiológico, psíquico e sociológico de todas as condutas: "O simples estudo desse fragmento de nossa vida que é nossa vida em sociedade não basta" (MAUSS, 2003, p. 23-24).

Corroborando Mauss (2003), podemos destacar que:

Joaquim de Lima Vieira, diante de seus itinerários, confirma habilidade artística intrínseca e, mesmo diante de grandes adversidades, sua consciência para o fazer musical aponta para aquilo que Béhague (1992, p. 16) diz que qualquer que seja o resultado, devemos nos esforçar em considerar a criação musical como um fato social total (CARAVEO, 2009b, p. 93).

O auge desta formação foi a gravação do primeiro disco de Mestre Vieira: *Lambadas das Quebradas Vol.1*, lançado no ano de 1978.

Tanto Magno quanto Vieira relatam que o disco foi gravado no

Este é o marco fonográfico inicial da prática musical da lambada, que diante das transformações ao longo das relações sociais passou a ser chamada de guitarrada a partir dos anos de 2000. Mestre Vieira gravou cerca de 13 discos entre os formatos de vinil e CD, com aproximadamente 200 composições de sua autoria, um DVD, colecionou homenagens e títulos de honra ao mérito cultural ao longo de sua trajetória de vida e percurso artístico.

Mestre Vieira e Os Dinâmicos: super-heróis da cultura paraense

Mestre Vieira faleceu no dia 2 de fevereiro de 2018 em sua cidade natal, deixou imenso legado humano, artístico, musical e várias gerações de fãs e adeptos do gênero que o consagrou: a guitarrada.

Um dos marcos em seu percurso artístico foi o título de Ordem do Mérito Cultural expedido pelo ex-presidente da república Luiz Inácio Lula da Silva. A imagem a seguir foi obtida em visita ao acervo familiar de Mestre Vieira.



Figura 2 - Diploma de admissão na Ordem do Mérito Cultural por contribuições à cultura brasileira.
Fonte: CARAVEO, 2019b, p. 67).

Este título foi dado pelo reconhecimento de uma persistente e vitoriosa trajetória particular e obra de grande relevância para a cultura popular no Brasil.

Mestre Vieira e Seu Conjunto, composto por Dejacir Magno e outros integrantes tornam-se referências na musicalidade local e para estudos culturais e antropológicos, historiográficos e memoriais. Estes estudos nos quais se destacam as práticas musicais das guitarradas e os mestres guitarreiros ressaltam as relações em vários níveis e estratos de uma sociedade, reafirmando identidades e remodelando aspectos culturais. Neste sentido vale destacar que:

É na carreira do homem, em seu curso característico, que podemos discernir, embora difusamente, sua natureza, e apesar de a cultura ser apenas um elemento da determinação desse

curso, ela não é o menos importante. Assim como a cultura nos modelou como espécie única – e sem dúvida ainda nos está modelando – assim também ela nos modela como indivíduos separados. É isso o que temos realmente em comum – nem um ser subcultural imutável, nem um consenso de cruzamento cultural estabelecido (GEERTZ, 2017, p. 38).

Segundo Halbwachs (2006, p. 30), nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Entendemos, desta forma, as relações entre o individual e o coletivo diante do tecido cultural estabelecem novas perspectivas para as atividades artísticas e processos criativos, que por sua vez remodelam os estratos culturais. Os reajustes culturais desencadeiam por sua vez, novas perspectivas para a história e identidade na medida em que:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2012, p. 16).

Considerando os estratos de construção de memória e identidade, uma das homenagens mais recentes ao mestre guitareiro e seu conjunto musical foi a criação de uma série de animação na qual Mestre Vieira e os membros do conjunto musical Os Dinâmicos se transformam em super-heróis. Vale

destacar que a série³:

Exibida pela TV Brasil, com Produção Executiva de Luciana Medeiros e Direção de Animação de Cássio Tavernard, a série com treze episódios inspirada no percurso artístico de Mestre Vieira e Seu Conjunto retrata peculiaridades de sua carreira e o cotidiano local amazônico. Transformando-se em super-heróis, Os Dinâmicos têm o objetivo de proteger a Amazônia e solucionar casos inusitados com bom humor e críticas sutis. Entendo que a série corrobora com a valorização do gênero musical guitarrada demarcando novas formas de fomento cultural, preservação e salvaguarda da história e memória de Mestre Vieira e Seu Conjunto – Os Dinâmicos. A série também foi exibida na TV Cultura do Pará entre os meses de novembro e dezembro de 2018 (CARAVEO, 2019b, p. 77-78).

A figura a seguir mostra uma imagem dos personagens animados de Mestre Vieira e Seu Conjunto – Os Dinâmicos.

³ Comédia e aventura, a série de animação “Os Dinâmicos” é inspirada na obra musical de Joaquim de Lima Vieira, o criador da guitarrada paraense. Pacatos, engraçados e contadores histórias, os músicos da banda “Vieira e Seu Conjunto” tocam um ritmo original e contagiante, alegrando as pequenas vilas ribeirinhas. Lidando com o universo da floresta e da fauna da região, além de animar festas, eles também guardam um segredo. Sempre que há uma criança em perigo, a guitarra Milagrosa é acionada e assim Mestre Vieira, Idalgino, Lauro, Dejacir, Poça e Batera se transformam em super-heróis. Guitarreiro, Spectro, Ciclone, Alado, Trakitana e Aprendiz se envolvem em aventuras que revelam, através do mágico universo da animação, as características, o linguajar, costumes e lendas da Amazônia. Comédia e aventura musical, “Os Dinâmicos” homenageia as animações dos anos 1970 e 1980, que traziam séries animadas com heróis e bandas musicais. O projeto foi aprovado pelo Edital Prodav-8/2014 – TVs Públicas. A realização é da Central de Produção Cinema e Vídeo na Amazônia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TQICJWbzw9s>>. Acesso em 03.11.2018.



Figura 3 - Série de animação Os Dinâmicos. Fonte: (CARAVEO, 2019b, p. 77).

Bruno Nettl (2005, p. 37), usa o termo “gênio musical” quando faz referência aos processos de composição de Beethoven (transpiração) e Mozart (inspiração), no sentido de que:

Por um tempo, os etnomusicólogos os teriam deixado a outros para contemplar, mas ultimamente esses e outros mestres passaram a desempenhar um papel importante no pensamento etnomusicológico, não como figuras históricas que eles certamente são, mas como figuras que também desempenham um papel importante em nossa cultura contemporânea. Eles são heróis da cultura de uma espécie de razão que os etnomusicólogos se interessam por eles, representando dois lados significativos da nossa concepção de criação (IDEM).

Neste ponto da discussão, vale destacar o termo “heróis da cultura” utilizado por Nettl, quando descreve processos criativos de compositores eruditos, de culturas ocidentais nas quais a

estética, as formas de escrita e estruturas musicais podem assumir perspectivas valorativas estabelecendo hierarquias classistas e nacionalistas. No entanto:

Claramente, uma compreensão da natureza da criação musical é uma questão importante no mundo da música, um problema em grande parte não resolvido na erudição. Houve uma época em que os etnomusicólogos caracterizavam as chamadas sociedades tradicionais como não tendo heróis da cultura musical, mas obviamente estavam erradas. Mas as sociedades do mundo diferem grandemente em suas maneiras de avaliar e reconhecer realizações musicais especiais, e a etnomusicologia pode trazer alguma compreensão sobre essas formas enormemente variadas que as culturas do mundo percebem a criatividade musical e o que as culturas humanas podem ter em comum (NETTL, 2005, p. 41).

Neste sentido, consideramos que a transfiguração de Mestre Vieira e Os Dinâmicos é, em primeiro lugar, uma forma de homenagear, valorizar e coroar uma relevante trajetória de vida e percurso artístico, em segundo, a ratificação daquilo que Bruno Nettl discuti em seus escritos, de que podemos compreender diferentes culturas e suas formas variadas de expressão musical, de formas de compor, de fazer música, de criatividade musical. Desta forma, consideramos Mestre Vieira e Os Dinâmicos não apenas heróis da cultura local, mas sim, super-heróis da cultura amazônica.

Considerações finais

Ao revisar parte da história já conhecida envolvendo a Lambada e seus principais fomentadores, considerando a literatura

existente sobre o assunto, nos permitiu cruzar informações com os dados obtidos em entrevistas, possibilitando maior precisão cronológica dos fatos sociais que constroem a figura simbólica, memórias e historicidade de Mestre Vieira e Os Dinâmicos. Nossas inúmeras visitas a cidade de Barcarena – cidade natal de Vieira e seu conjunto –, nos proporcionaram maior compreensão de sua representatividade diante de sua comunidade. Diante disto, não temos dúvida que estamos diante de personagens protagonistas que compõem o rico cenário cultural, musical, artístico na região amazônica. Diante dos dados e análises interpretativas, concluimos que Joaquim de Lima Vieira ascende de sua localidade ribeirinha e junto com seu conjunto se configuram como artistas emblemáticos de grande representatividade no cenário local. Em especial para as práticas musicais envolvendo a guitarra elétrica na região amazônica, transfigurando-se em mestres, heróis e super-herói da cultura amazônica.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. Fundamento Sócio-Cultural da Criação Musical. Art 18 (Revista da Escola de Música – UFBA), 1992.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2015.
- CANDAU, Joel. Memória e identidade. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARAVEO, Saulo Christ. A nascente de um rio e outros cursos: a guitarrada de Mestre Vieira. 135 f. : il. Dissertação (Mestrado) -

Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2019b.

CHADA, Sonia. A prática musical no culto ao caboclo nos candomblés baianos. In III SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 2007, Salvador. Anais. Salvador: EDUFBA, 2007, 137-144.

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

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

MAUSS, Marcel [1872-1950] Sociologia e antropologia. Título original: Sociologie et anthropologie Tradução: Paulo Neves São Paulo: Cosac Naify, 2003, 536 pp., 6 ils.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas. Tradução Luiz Fernando Nascimento de Lima. Revista Antropológicas, ano 10, volume 17(1): 11-34 (2006).

NETTL, Bruno. The Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts – 2nd ed. P. cm. 2005.

A MÚSICA COMO LUGAR DE MEMÓRIA: O CARIMBÓ DE MESTRE "NECO"

MUSIC AS A PLACE OF MEMORY: THE STAMP OF MESTRE "NECO"

Lucian José de Souza Costa e Costa
Universidade Federal do Pará

RESUMO: A presente pesquisa traz como referência mestre "Neco" e sua música como lugar de memória. O objetivo dessa pesquisa consiste em descrever os processos de criação das composições de mestre "Neco" e de sua contribuição na cultura local. As principais referenciais teórico-metodológicas desdobram-se em MERRIAM (1964), BLACKING (2000), MENDES (2015), MUNIAGURRIA (2018), LE GOFF (2003) e entre outros, os quais discorrem Sobre o assunto do carimbó como patrimônio imaterial brasileiro, além de Trazer um diálogo sobre memória, entrelaçada nas escritas e descrições relevantes que corroboram na construção da pesquisa. O uso dessas composições não tem finalidade apenas musical, mas mostra fatos sociais da vida local em interiores paraenses.

PALAVRAS-CHAVE: Mestre "Neco". Memória. Carimbó.

ABSTRACT: This research has as reference master "Neco" and his music as a place of memory. The objective of this research is to describe the processes of creation of the compositions by "Neco" and their contribution to the local culture. The main theoretical and methodological references unfold in MERRIAM (1964), BLACKING (2000), MENDES (2015), MUNIAGURRIA (2018), LE GOFF (2003) and among others, who discuss the subject of the stamp as intangible heritage Brazilian, besides bringing a dialogue about memory, interwoven in the relevant writings and descriptions that corroborate in the construction of the research. The use of these compositions is not only for musical purposes, but shows social facts of local life in interiors in Pará

KEYWORDS: Master "Neco". Memory. Carimbó.

Introdução

A música faz-se presente no convívio social das pessoas, e por meio dela conseguimos relembrar histórias guardadas em memórias e materializadas pelo som da cultura local. Dentre vários gêneros no Norte do Brasil, destaco o carimbó, Em 11 de setembro de 2014 o carimbó foi contemplado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹ (IPHAN), com o título de Patrimônio Cultural Brasileiro.

Ao longo da história do carimbó no município de Bujaru, vários mestres surgiram ao longo do tempo sendo três mestres conhecidos na comunidade local e catalogados segundo IPHAN (2013, p.159): “Ângelo Araújo Batista (Bujaru) – Conjunto Canto do Guará, José Arimatéia Pereira de Holanda (Bujaru) - Conjunto Canto do Guará/ Grupo de seresta Nostalgia, e Bruno dos Santos Batista (Bujaru) – Conjunto Canto Guará”.Entre eles, destaco Bruno dos Santos Batista, conhecido popularmente como mestre “Neco”, cantor e compositor do município de Bujaru.

As principais referenciais teórico-metodológicas desdobram-se em MERRIAM (1964), BLACKING (2000), MENDES (2015), MUNIAGURRIA (2018), LE GOFF (2003) e entre outros, os quais discorrem Sobre o assunto do carimbó como patrimônio imaterial brasileiro, além de Trazer um diálogo sobre memória, entrelaçada nas escritas e descrições relevantes que corroboram na construção da pesquisa.

O trabalho trás a preservação do artista e sua colaboração para cultura local sobre carimbó a partir de suas memórias que se transformam em histórias resultando em música. Possíveis

resultados apontam que as letras de música no gênero do carimbó de mestre "NECO" nunca foram catalogadas ou transcritas para estudo ou análises, e a partir desta pesquisa, foram verificadas possibilidades para fins de estudo nas práticas musicais no Pará. O objetivo dessa pesquisa consiste em descrever os processos de criação das composições de mestre "Neco" e de sua contribuição na cultura local.

Nas entrevistas, obteve-se a coleta de informações na fala do Mestre Neco, sua fala trouxe momentos de seu passado e influencias para sua prática musical, nesse caso, a história oral teve a função de trazer de volta um cenário acolhedor e rememorável de sua vivencia em sociedade local.

Segundo Alberti (2005, p.165): "Uma das principais riquezas da história oral está em permitir o estudo das formas como as pessoas ou grupos efetuaram e elaboraram experiências, incluindo situações de aprendizado e decisões estratégicas".

Sendo assim, em uma de suas composições intitulada "Cais", o Mestre traz consigo memórias de um cenário encantador com mangueira e outros aspectos paisagísticos que colaboraram para sua composição citada acima. Na síntese de sua fala obteve-se a seguinte reflexão:

O Mestre Neco conta com um ar saudosista que o cais mencionado na canção era o cais do Município de Bujaru, e que o referido cais já foi um espaço muito bonito localizado às margens do Rio Guamá, que passa em frente à Bujaru. Complementa ainda o Mestre que havia um pouco antes do cais, uma grande mangueira, onde os sabiás cantavam e lá se juntavam os amigos pra se divertir, com passar dos anos, devido aos intempéries climáticos e com ações do homem que busca sempre o progresso, a beleza do local juntamente

com a grande mangueira se desfizeram. O espaço juntamente com suas minúcias se desfez deixando assim saudade no coração do mestre, que procurou por meio da canção "Meu Poema" manter vivas as lembranças do local de lazer e descanso. (Mestre Neco, 2017)

Para Le Goff (2003, p. 224), "a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas"; ou seja, é o passado reconstruído e compartilhado no tempo e no espaço presente, mantendo uma atividade constantemente mutável e movediça.

O contexto amazônico traz consigo paisagens e cenários que lembram calma, paz, e uma agradável fonte de sabedoria. Neste sentido, o Pará, encontra-se na região norte do Brasil, tem riquezas em diversos sentidos, um deles encontra-se nos gêneros musicais locais, a saber, o Carimbó. Este gênero tem em suas letras grande fontes de histórias da cultura local onde desdobram-se memórias individuais e coletivas, bem como histórias.

Apesar de existirem poucos registros sobre a formação do carimbó, ele apresenta uma grande riqueza de históricos, podendo ser encontrado em vários municípios como Salinas, Bragança, na Ilha do Marajó, Marapanim, Algodual, Vigia de Nazaré entre muitos outros municípios da Região Norte. (DURÃO et. al. 2016).

Vale ressaltar a figura dos mestres de Carimbó: aquele que não possui um diploma acadêmico, porém, traz consigo grande

conhecimento em determinada prática social. A respeito do gênero do Carimbó e a figura do mestre de Carimbó, alguns municípios do Pará possuem grandes compositores desconhecidos, mas que influenciam o contexto local por meio de suas composições, um Deles é Mestre Neco, do município de Bujaru, em sua narrativa aborda esse mérito de ser um mestre:

Hoje agradeço a Deus já tenho um Documento de Mestre dado pela prefeitura de Bujaru, está escrito – Mestre Neco – Feito de Bronze tá lá em casa, tá tudo bonitinho. A prefeitura promoveu um evento para Mestres, porque aqui em Bujaru nós somos 04 mestres é eu, seu Ângelo, seu Isolando e Mestre Moreno; um mora na ilha Mocajuba, seu Zé mora ali, outro na Conceição. E até hoje eu fico fazendo música, incentivando os jovens, os próprios adultos eu também incentivo quem quer música eu vou lá, “Mestre Neco uma música!” (MESTRE NECO, 2017).

A importância da memória e as histórias nas falas de grandes ícones desconhecido de contexto local, como é o caso de mestres do Carimbó percebe-se na etnografia, pois, “A etnografia se origina prevalentemente na oralidade, e é transposta à escritura” (MALIGHETTI, 2004, p.111).

Para o ato criativo em composições musicais como o caso de Mestre Neco, faz-se necessário não apenas o aspecto melódico, rítmico ou harmônico, mas o fato social em que o compositor está vivendo. Neste trabalho percebe-se reflexões a cerca de músicas do Mestre Neco em suas letras, onde traz aspectos da cena urbana, lembranças de outrora e histórias desconhecidas ou esquecida em seu município.

O Carimbó por ser uma prática musical que tem características pessoais na letra, na forma de tocar, é influenciado diretamente pela sociedade, e pelo modo de vida. "A música está tão enraizada em culturas de sociedade específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem." (SEEGER, 2008, p. 239). Cada lugar e/ou pessoa tem uma forma diferente de fazer música, devido a sua história vivida.

Neste caso, letras de músicas que trazem riquezas de um lugar social, são fontes de estudo para outros que ouvirão ou lerão a mesma. "A música manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade" (Blacking, 2000, p. 88).

A memória é necessária, pois vai ser constitutiva da identidade, tanto individual quanto coletiva, extremamente importante para o sentido de continuidade de si e do grupo (POLLAK, 1992). Para Michael Pollak a identidade, como constructo social, é um fenômeno que não ocorre isolado, está atrelado a questão do outro, da percepção que o outro tem do grupo. Segundo Pollak (1992):

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetidos a flutuações, transformações, mudanças constantes. (...) Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo

grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomara tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (POLLAK, 1992, p. 04).

Essa construção de passado, de história de vida, das manifestações de uma sociedade é intermediada pelo documento e também pela oralidade. Neste sentido percebe-se fontes enriquecedoras que precisam ser mantidas para possíveis estudos da área, sejam eles: fato social, cenário local, entre outros aspectos não apenas musicais.

Metodologia

As questões que norteiam o presente trabalho são memórias e raízes que constituem a vida e trajetória do mestre trazendo consigo lembranças e acontecimentos em sua cultura local para a construção de novas práticas musicais

Todavia, dado a carência de escritos específicos sobre o assunto, foi necessário proceder com a coleta de dados em campo, onde foi feito uso de elementos que compõe a História Oral, quais sejam: entrevistas, narrativas e depoimentos. No que diz respeito a essas entrevistas, elas não serão estruturadas de maneira rígida; eu diria que, se fôssemos classificá-las metodologicamente, são algo entre "entrevistas semi-estruturadas" e "episódicas", no dizer de Bauer e Gaskell (2005). Conforme Thompson (1992, p. 337): "a história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao dar-lhes um

passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas”. Após a coleta dos dados, foi realizada a transcrição das entrevistas e a análise dos dados, levando em consideração as observações e os escritos no relatório por meio da entrevista e o objetivo da pesquisa.

Resultados e discussão

Para o ato criativo em composições musicais como o caso de Mestre Neco, faz-se necessário não apenas o aspecto melódico, rítmico ou harmônico, mas o fato social em que o compositor está vivendo. Neste trabalho percebe-se reflexões a acerca de músicas do Mestre Neco em suas letras, onde traz aspectos da cena urbana, lembranças de outrora e histórias desconhecidas ou esquecida em seu município.

As letras musicais são construídas em contextos sociais na sua maioria. Composições feitas por cenas do contexto local ou lembranças de uma memória quase esquecida tornam-se fontes de estudo e análise para outro que terão acesso a escrita e a música de forma ouvida. O Mestre Neco conta com um ar saudosista que o cais mencionado na canção era o cais do Município de Bujarú, e que o referido cais já foi um espaço muito bonito localizado às margens do Rio Guamá, que passa em frente à Bujarú.

Complementa ainda o Mestre que havia um pouco antes do cais, uma grande mangueira, onde os sabiás cantavam e lá se juntavam os amigos pra se divertir, com passar dos anos, devido aos intempéries climáticos e com ações do homem que busca

sempre o progresso, a beleza do local juntamente com a grande mangueira se desfizeram. Os espaços juntamente com suas minúcias se desfizeram deixando assim saudade no coração do mestre, que procurou por meio da canção "Meu Poema" manter vivas as lembranças do local de lazer e descanso.

Considerações Finais

Através da entrevista e de materiais audiovisuais, foi possível coletar memórias e culturas na fala do Mestre "Neco", resultando nas práticas do carimbó no município de Bujaru, onde teve suas influências registradas e vem contribuindo para a cultura local.

Vale ressaltar os processos de criação, de aquisição e transmissão de música, de construção de conhecimento e de significado musical que acontecem socialmente, por meio da participação do Mestre com suas apresentações no município.

Considera-se importante o uso de letras em músicas onde apresentam o contexto local expressando uma identidade própria, neste caso, o trabalho aborda aspectos do município de Bujaru trazendo influências na música de mestre Neco. Suas composições são frutos de memórias, cultura e histórias por ele vividas.

É importante o uso da história oral e das narrativas, pois são ferramentas valiosas na construção de conhecimentos desconhecidos. É relevante esta reflexão, pois mostra que existem compositores desconhecidos que fazem de sua música

um fato social ou usam o cenário de suas cidades para compor aquilo que enxergam e vivem.

A contribuição do material coletado para o documento final vem para registrar valores de uma cultura, por meio do gênero do carimbó, presentes nas composições do Mestre "Neco", isso traz uma crescente para essa manifestação artística, sendo que a sociedade adquire o conhecimento a cerca desses valores, costumes e história onde tanto o municio de Bujaru como o próprio Mestre "Neco" recebem valorização por serem os personagens principais desse contexto cultural mencionado ao logo do trabalho.

Com isso consegue-se aproximar as práticas musicais do carimbó presentes nas composições do mestre "Neco", e expandir esse gênero a outros segmentos e até mesmos a outros lugares onde a sociedade desconhece, sendo assim, trazendo valores na cultura bujaruense. O uso dessas composições não tem finalidade apenas musical, mas mostra fatos sociais da vida local em interiores paraenses construindo uma "identidade própria" nas músicas registradas. Com isso conseguimos aproximar as práticas musicais do Carimbó presentes nas composições do mestre "Neco" e refletir sobre o fato social e a comunicação que a música exprime em várias sociedades, seja ela urbana ou rural.

Referências

ALBERTI, Verena. Fontes Orais: Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2005. Pp.155-202.

- BAUER, Martin W. e GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som – um manual prático. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BLACKING, John. How musical is man? 6a ed. Seattle: University of Washington, 2000.
- COSTA, Lucian; SANTOS, Roger. Entrevista de Bruno Santos (Mestre Neco), em 24 de Setembro de 2017, Bujaru. Registro audiovisual. Belém, PA.
- DURÃO, Daniel. Et al. O grupo Sacari do bairro da pedreira: carimbó do interior para a capital do Pará. Revista Tucunduba n. 5, 2016.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. Dossiê Iphan Carimbó. Belém-PA, 2013.
- LE GOFF, Jacques. História e Memória. Tradução Bernardo Leitão. São Paulo: Campinas, editora da Unicamp, 3º Ed. 2003.
- MALIGHETTI, Roberto. Etnografia e trabalho de campo: autor, autoridade e autorização de discursos. In: Caderno Pós Ciências Sociais, São Luís, v. 1, n. 1, jan.-jul. 2004, p. 109 –122.
- MERRIAM, Alan P. The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MENDES, Lorena Alves. “Nós Queremos”: o Carimbó e sua campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.
- MUNIAGURRIA, Lorena Avellar de. O fazer musical do carimbo de Santarém Novo: música, política, e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. São Paulo, Unesp, v.14, n.2, p. 240-255, julho-dezembro, 2018.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-212.
- SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In Cadernos de Campo. São Paulo, n.17, p.237/260, 2008.
- THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Titulacao_carimbo.pdf

O TAMBOR COMO PERSONAGEM NO TEATRO DE ANIMAÇÃO DA POESIA CARIMBOLESCA DE MESTRE VEREQUETE

THE DRUM AS A CHARACTER IN THE ANIMATION THEATER OF THE CARIMBOLESQUE POETRY OF MASTER VEREQUETE

MICHEL GUILHERME GOMES AMORIM

RESUMO: O artigo "O tambor como personagem no teatro de animação da poesia carimbolesca de Mestre Verequete" se caracteriza por sua enorme relevância social e contribuição cultural por dar luz à vida e a obra de um grande mestre da cultura popular paraense, Verequete. Com o objetivo de analisar o processo criativo de dois espetáculos – Vereka e Bonecos & tambores -, o artigo leva em conta a experimentação, nestes espetáculos, de instrumentos musicais, como o tambor, como objetos capazes de serem animados através da manipulação que, por sua vez, lhes retira a utilidade habitual e lhe oferece uma função criativa e inovadora. Dialogando com conceitos de "atuante", "teatro de objetos" e "teatro de animação", o autor do texto em questão tece uma escritura que mostra, através de relatos e fotos, como estes tambores ganharam "vida" a fim de ajudar a contar a história do Mestre Verequete.

PALAVRAS-CHAVE: Tambor, Teatro de Animação, Carimbó, Poesia.

ABSTRACT: The article "The drum as a character in the animation theater of Mestre Verequete's carimbolesca poetry" is characterized by its enormous social relevance and cultural contribution for shining light in the life and the work of a great master of the popular culture of Pará, Verequete. Aiming to analyze the creative process of two shows - Vereka and Bonecos & tambores -, the article takes into account the experimentation, in these shows, of musical instruments, such as the drum, as objects capable of being animated through the manipulation that, in turn, takes away their practical use and offers a creative and innovative function. Dialoguing with concepts of "acting", "theater of objects" and "theater of animation", the author of the work in question weaves a scripture that shows, through reports and photos, how these drums gained "life" in order to help tell the story of Mestre Verequete.

KEYWORDS: Drum, Animation Theater, Carimbó, Poetry

Este trabalho é um estudo epistêmico sobre os processos de criação de Vereka e Bonecos & Tambores, que entende o tambor como potencialidade étnica, estética e de identidade amazônica para a cena do teatro de animação.

Esta investigação reflete e analisa estas duas obras de experimentação cênica nos seus aspectos técnicos e estéticos. Como artista-pesquisador encenei os dois espetáculos: Vereka (2013) e Bonecos & Tambores (2017), estes processos servem para a abordagem epistêmica. Ambos os trabalhos são resultado de edital de pesquisa – Prêmio de Pesquisa de Experimentação do IAP – 2013 e Produção e Difusão – SEIVA 2017, respectivamente.

A abordagem metodológica ocorre por meio de um processo de análise reflexiva epistêmica e do reconhecimento dos caminhos na construção dos processos criativos propostos em Vereka e Bonecos & Tambores e suas experimentações de objetos/instrumentos musicais usados no carimbó como potência cênica para o teatro de animação a partir da obra poética do Mestre Verequete. A análise dos espetáculos ocorre a partir da observação de vídeos, fotos, um site (uma espécie de “diário de bordo” dos dois espetáculos) e da própria dramaturgia escrita dos espetáculos. Trata-se, portanto, de uma pesquisa etnográfica e auto-etnográfica. Como guia na condução do teatro de animação, apresento o conceito de teatro de objetos em Flávia Ruchdeschel D’ávila (2012) e de teatro de animação em

Henryk Jurkowski(1996, APUD. Souza, 2005), além de trazer a ideia de atuante, presente em Renato Cohen(2002).

Essas duas obras artísticas contam um pouco da vida e da obra do Mestre Verequete, não de forma documental, mas como uma recriação bio-ficcional a partir da experimentação do tambor como personagem nas peças. Augusto Gomes Rodrigues ou Mestre Verequete, nascido no interior do Pará, no município de Quatipuru (localizado na região Bragantina), ainda jovem se mudou para capital do estado, Belém, mas foi no distrito de Icoaraci (região metropolitana de Belém) que fincou raízes e sementes. No final da década de 60, Mestre Verequete fundou o seu próprio grupo de carimbó, o Uirapuru do Verequete, lançando em 1970 seu primeiro LP, O Legítimo Carimbó, Verequete e Seu Conjunto Uirapuru. Foram mais de quatro décadas de dedicação ao carimbó, o que fez de Verequete um dos principais artistas a contribuir para que esta manifestação se tornasse uma das mais tradicionais expressões culturais do estado do Pará e da região amazônica brasileira. A gravação de seu primeiro LP abriu caminhos para que outros músicos gravassem trabalhos semelhantes. Contudo, como na época o carimbó teve uma grande repercussão no Brasil, logo surgiu uma tendência denominada de "carimbó eletrônico" que padronizava o carimbó com o uso de guitarras. Apesar da "exigência" do mercado, Verequete decidiu manter-se fiel às raízes culturais do carimbó. Essa atitude seria para que o ritmo pudesse ser apreciado e conhecido por outras gerações em seu caráter de origem de criação. Segundo Verequete, a forma de tocar o

carimbó deveria ser como nas origens negras, ou seja, "pau e corda". Segundo Vanildo Palheta Monteiro em sua tese de doutorado:

O carimbó dito tradicional é geralmente acompanhado por dois ou três tambores feitos com troncos de árvores, variando sua confecção, nomenclatura e quantidade, dependendo da localidade. É internamente escavado e, em uma de suas extremidades, há um couro de animal. E, para tocá-lo, o tocador senta-se sobre o corpo desse tambor, também chamado de tronco, tora ou casco. Toca-o com ambas as mãos, abertas ou em forma de concha. Na realidade, esse tambor é o instrumento essencial na formação instrumental dessa manifestação e representa, segundo Monteiro (2010), a sua tradição e identidade musical (MONTEIRO, 2016, P.16)

Ao longo de sua carreira o Mestre gravou dez discos e quatro CD's. Ele nos conta como começou a "brincadeira" do carimbó:

Aprendi as diversas manifestações da cultura amazônica ainda na minha infância, pois meu pai me deu a responsabilidade de cuidar de um boi-bumbá quando eu ainda tinha 9 anos de idade. Meu pai, na época, era esmoleiro de São Benedito, dono de cordão de pássaro e boi bumbá, em Ourém, interior de Bragança. Nos anos 40 mudei-me para a Vila de Pinheiro (atual Icoaraci), onde fundei o pássaro Guará e depois o boi Pai da Malhada, pelos quais me dediquei por cerca de quinze anos. (VEREQUETE, 2018)

A citação acima narra um momento da infância do Verequete que virou cena, informação recolhida do blog do próprio mestre durante a montagem de Vereka, a propósito do título do espetáculo: Vereca era a forma como o mestre era chamado por

seus familiares (no título da obra foi utilizado a letra “k” por uma questão estética). Foi Dona Ceniraⁱ, viúva do mestre, também conhecida como Josenilda Pinheiro da Silva, quem me informou do apelido do mestre. Dona Cenira foi produtora do mestre Verequete o do Conjunto Uirapuru da Amazônia, ela é também luthier e confecciona diversos instrumentos musicais como o curimbó.

Na cena referente à citação o pai do Augusto entra lentamente com bengala e pergunta se a criança gosta do que ele faz (tocar tambor). Augusto responde que sim e ambos tocam juntos em cena a música “Areia Areia Arê lê”.

Areia Areia Arê lê
Areia Areia Arê la
Areia Areia Arê lê
Areia Areia Arê la
O pombo com gavião é de banda
(VEREQUETE, 1974)

Esse período da saída do menino Augusto do interior do estado para Belém, após a morte de sua mãe, é representado em ambos os espetáculos. Em Bonecos & Tambores o menino Augusto tem a notícia da boca de seu pai que ele terá que partir sozinho para a capital. Então ele recebe das mãos do velho pai um barco de papel no qual viaja à Belém (Fig. 01).



Figura 01: Bonecos & Tambores – Verequete criança (Carmem Virgolino)
Imagem: VATTOS, Diego. (2017)

A cena seguinte retrata o Boi Pai da Malhada, herdado de seu pai, brincando na Vila Pinheiro (Icoaraci). Foi criada uma música própria para essa cena pelo ator e músico Rodrigo Ethnos um dos integrantes do elenco. É importante dizer que todas as músicas e sons que estão nos espetáculos são executados pelo atores e atriz. O ator e músico Diego Vattos é quem toca e orchestra todas músicas e a maioria da sonoridade do trabalho:

Chegou Chegou
Chegou o pai da malhada 2x
Trazendo muita alegria
Pra brincar com a criançada 2x. (ETHNOS,
2017)ⁱⁱ

Pretendo aqui trazer algumas memórias relacionadas ao processo de pesquisa e construção dos dois espetáculos, porque considero que essas reminiscências permeiam, de certa forma, o

imaginário dessas empreitadas. A lembrança que eu tenho do mestre é de um homem simples, cheio de alegria e com um espírito de menino. Nos últimos anos da sua vida, costumava andar de cueca pela casa, sem se importar com a chegada de visitas. Devido a inúmeros problemas de saúde o mestre cantava sentado em uma cadeira de rodas. Era no Ver-O-Peso, no fim das tardes, de pôr-do-sol ou durante a chuva que eu recolhia muitas histórias sobre o mestre. Elas vinham acompanhadas sempre com o sorriso largo da ex-dançarina do grupo do Verequete, a Dhandara, que agora é dona do Box 18 no mercado, herdado de sua mãe.

Destes encontros e bate papos surgiu a vontade de fazer uma homenagem ao mestre no período em que seria o seu aniversário, era ano de 2013 e eu estava no processo de pesquisa do Vereka com o edital de Pesquisa e Experimentação do IAP. Por questões burocráticas mal resolvidas pela prefeitura de Belém não foi possível realizar a apresentação no Ver-O-Peso que foi transferida para a praça Waldemar Henrique. O Conjunto Uirapuru da Amazônia que estava sem tocar desde que o mestre havia falecido retornou após anos para o palco.

A principal personagem que entrevistei durante o processo de pesquisa do Vereka foi Dona Cenira, produtora e viúva do mestre. A casa dela, a mesma onde viveu Verequete, fica no final de uma vila no bairro do Jurunas próximo a Av. Bernardo Sayão, local onde o mestre trabalhou como vendedor de churrasquinhos. Naquele ano a casa passava por obras, então tive que lidar com a vida agitada da anfitriã. Não encontrei na

casa mais pessoas além dela e de sua filha que trabalha como enfermeira, dançarina e foi integrante do grupo do Verequete. Há uma passagem no filme de Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira Chama Verequete (2002) em que dona Cenira aparece forjando com as próprias mãos em um troco de árvore um curimbó e, fazendo o uso de metáfora, é essa força dessa mulher, desses mestres e mestras que atravessa esses espetáculos com o toque do tambor.

Vereka e Bonecos & Tambores têm muita semelhança entre si, pois ambos misturam a dança, a música e o teatro de animação e as duas peças falam sobre a vida e obra do mestre Verequete. As obras fazem uso na sua encenação da dança, da música e do teatro de animação, mais precisamente do teatro de objetos. Ou seja, é um uso do tambor a partir do teatro de animação contemporâneo, no caso, o teatro de objetos. Os espetáculos fazem uso dos instrumentos musicais utilizados no carimbó como potência cênica de atuação. Alguns instrumentos utilizados ao longo do processo de criação das obras foram a maraca, os instrumentos de efeitos e mais precisamente o tambor, o tambor ecoado da poética de um artista negro amazônico, o mestre Verequete. Essa ideia dilatada do conceito de atuação presente nos espetáculos onde o tambor é considerado um atuante é descrita por Renato Cohen:

O atuante não precisa ser necessariamente um ser humano (o ator), podendo ser um boneco, ou mesmo um animal. Podemos radicalizar ainda mais o conceito de "atuante", que pode ser desenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata (COHEN, 2011, P. 28).

Faz-se necessário dizer que a linguagem do Teatro de Animação, e esta é uma denominação abrangente para designar várias formas como bonecos, sombras, máscaras e objetos (AMARAL, 1997), é uma das mais remotas manifestações artísticas da humanidade e está presente na cena contemporânea dialogando com outras linguagens: cinema, televisão, música e a performance.

Para melhor entendimento e buscando alargar ainda mais o conceito de teatro de animação para este processo de análise epistêmica cito Jurkowskiⁱⁱⁱ que diz que esse tipo de fazer é uma:

Metáfora que consiste no transportar para uma coisa o nome da outra, ou do gênero para uma espécie, ou da espécie de uma para espécie de outra, ou por analogia. Já que a animação cênica significa atribuir aos objetos inanimados, características humanas que só poderemos lhes admitir por analogia. (...) Por isso, o teatro de animação torna-se uma arte heterogênea servindo-se de diversos sistemas: humano e o boneco, o humano com ou sem máscara, o boneco e a sombra, o humano com a máscara e com o boneco. São combinações que têm, frequentemente, uma conotação multifacetada que, entretanto, serve plenamente aos sentidos da metáfora. A animação é parte da confrontação de diversos meios de expressão que estabelecem um procedimento que dá para uma pessoa ou uma coisa uma qualificação que esta não possui e que só por analogia se pode admitir. (JURCOWSKI, 1996, APUD. SOUZA, 2005, P. 23)

Os processos de criação dessas duas obras de arte, que entendem o tambor como potencialidade étnica e estética, refletem, de certa forma, uma identidade artística que quer se

colocar em trânsito, em estado de trânsito. Porque são obras que dialogam com artistas amazônicos, mas também é um fazer contaminado por um teatro de animação contemporâneo, o teatro de objetos surgido na França.

Segundo D'ávila^{iv} o teatro de objetos é uma vertente do teatro de animação que surgiu na década de oitenta, a partir do encontro dos grupos franceses Vélo Théâtre, Théâtre de Cuisine e Théâtre Manarf. Esta vertente tem como principal característica a utilização de objetos prontos, mas deslocados de suas funções utilitárias - no nosso caso são instrumentos musicais - transformados em personagens na cena. A dramaturgia é construída a partir da relação entre atuante e objeto. As cenas são construídas por meio de metáforas, questões provocadoras e particulares do universo subjetivo do artista.

O tambor presente nesses espetáculos é compreendido pelo encenador desde o início da elaboração da própria encenação, como mais um atuante junto dos outros atores. O tambor também é entendido nesses processos como metáfora pra falar da presença do negro na arte. Observando as imagens abaixo verificamos um tambor e agogô juntos assumindo o corpo de um personagem, um "pai de santo", enquanto a imagem seguinte mostra um instrumento de efeito representando o mestre Verequete em cima de uma canoa (Fig. 02 e 03).



Figura 02: Bonecos e Tambores no Coisas de Negro – Personagem “Pai de Santo” (tambor) – Rodrigo Ethnos. VATTOS, Diego 2017⁴. Figura 03: “Vereka” – boneco/objeto/instrumento Verequete (Luciano Lira). Adhara Belo (2013)

Bonecos & Tambores tem 3 (três) cenas: a primeira conta a história do carimbó a partir da dança, não há diálogos nessa primeira cena, toda a história da formação da manifestação cultural é contada a partir do corpo, porque é mostrado como o corpo do índio amazônico contribui para o surgimento dessa

manifestação e de como os negros e negras introduziram seus corpos cheios de gingados, ritmos e o tambor.

Sobre as origens do carimbó Monteiro (2016) nos conta que os termos carimbó e corimbó representam tambores. É possível verificar uma provável influência africana nesse instrumento. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros. O autor cita Salles e Salles (1969), para justificar tais influências, informando que os municípios de Belém (1880 – “corimbó”) e Vigia (1883 – “carimbó”), em seus códigos de posturas, documentaram esse tambor como uma das predileções dos escravos e da população mais humilde, o qual se confundia com os batuques.

Retomando a descrição das cenas. A segunda cena do Bonecos & Tambores narra a “biografia” do Mestre Verequete de forma bio-ficcional (elementos reais da vida e criação poética), porque são introduzidas cenas que não narram com fidelidade como ocorreram alguns acontecimentos da vida do mestre, algumas cenas foram criadas a partir da referência da obra do Verequete. Então entendemos que para esses espetáculos fazer isso é uma forma de metaforizar a realidade ou uma tradução da realidade por meio da metáfora. Por exemplo, durante o processo de criação nos ensaios foram levados para a experimentação letras/poesia do artista como fio condutor para criação, uma espécie de recriação de uma obra a partir de outra, uma releitura ou uma tradução (BEJAMIM APUD SILVA, 2005). Como exemplo da tradução que acontece no espetáculo Bonecos & Tambores

trago uma cena que foi criada a partir da letra A Sereia do Mar de autoria do Mestre Verequete:

Eu sou a sereia do mar
Eu to deitada na areia
Tô ouvindo o teu cantar
O carimbó é muito quente
Da cintura pra baixo eu sou peixe
Da cintura pra cima eu sou gente
(VEREQUETE, 2007)

Na letra da música Sereia do Mar citada acima foram destrinchadas as imagens propostas pelo compositor e viraram cena dramática. Na cena em questão entra o personagem Augusto e senta em uma ponte a contemplar o rio quando chega um conhecido, ambos avistam uma “mulher” ao longe. Então eles têm um diálogo construído todo a partir da letra da música. Abaixo exibio um trecho da própria dramaturgia do espetáculo referente à cena:

RAPAZ: Ei mano, espia aquela moça ali.
AUGUSTO: Rapaz, num mexe com essa daí que ela é encantada. RAPAZ: Sai daí que tu está é com inveja que ela tá olhando pra mim
AUGUSTO: Olha rapaz, tu te arisca.
RAPAZ: Ei Augusto, ela tá acenando pra cá. Eu acho que ela tá te chamando. Vai lá.
AUGUSTO: Sai daí, rapaz, que agorinha tu falou que ela tava te olhando. Agora tu tá aí morrendo de medo.
RAPAZ: Cadê ela Augusto?
AUGUSTO: Eu te disse... Tá vendo, ela sumiu.
RAPAZ: Eu acho que é ela ali. Vamos lá!
AUGUSTO: Vamos embora daqui, meu mano.
RAPAZ: Ai meu São Benedito! Essa daí é

metade peixe, metade gente.
AUGUSTO: É uma sereia do mar.
RAPAZ: Do mar?
AUGUSTO: Do mar...
RAPAZ: Então vamos da o pé daqui. Tu ta ouvindo o seu cantar? O rapaz fica mundiado ao ouvir o cantar da seria.
AUGUSTO: Vamos embora!
RAPAZ: Eu vou lá.
AUGUSTO: Mas tu és leso. Não vai que ela vai te levar para o fundo mar.
O rapaz se aproxima da seria e é levado para o fundo das águas.
(Trecho transcrito da dramaturgia do espetáculo Bonecos & Tambores, 2017)

A recriação da obra está em criar personagens a partir das imagens de dentro da poesia carimbolesca do Verequete e levá-lo para “dentro” da sua própria obra (letra) como uma personagem, uma espécie de metalinguagem. Para Monteiro, as letras do carimbó são revestidas de poeticidade inspirada na natureza e o poeta do carimbó é dotado de um sentimento contemplativo com relação ao mundo que o rodeia. “O amor, a vida, a arte, as lidas diárias, a natureza e seus encantos constituem as temáticas da poesia do carimbó.” (MACIEL, 1986, APUD MONTEIRO, 2016, P. 17). Na imagem abaixo Carmem Virgolino^{vi} manipula a sereia feita ao estilo da boneca africana abayomi (Fig. 04).



Figura 04: Bonecos e Tambores – Casarão do Boneco. Fonte: André Mardock (frame de vídeo, 2018)^{vii}

A terceira cena é o momento final do espetáculo no qual o personagem Augusto assume o vulgo Verequete advindo do vodun Verequete e a companhia de teatro vira um “conjunto de carimbó” (este termo “conjunto” era usado pelos grupos antigos de carimbó como o “Verequete e o seu conjunto Uirapuru”). O trecho abaixo é um ponto cantado em alguns terreiros de mina dos subúrbios de Belém e foi ele que deu origem ao apelido de Augusto Gomes Rodrigues, Verequete.

Chama Verequete, ê, ê, ê, ê
Chama Verequete, ô,ô,ô,ô
Chama Verequete, ruuum
Chama Verequete, Oh! Verê
Oi chama Verequete, Oh! Verê
Ogum Balailê, pelejar, pelejar
Ogum, Ogum, tatára com Deus
Guerreiro Ogum tatára com Deus

Papai Ogum, tatára com Deus
Ogum, Ogum. (VEREQUETE, 1977)

Neste momento do espetáculo a cena é uma grande roda de carimbó pau e corda. Então a partir das cenas descritas anteriormente entendemos que esse trabalho transita entre dança, teatro de animação e a música. Para quem começar a assistir ao espetáculo Bonecos & Tambores sem nenhuma informação prévia vai achar, num primeiro momento, se tratar de um espetáculo de dança, pelo “mergulho” na dança que o trabalho faz para poder contar a história do carimbó. Na cena seguinte o espectador entra em contato com uma narrativa que se debruça sobre o teatro de animação. É uma mudança drástica, então o público percebe que tem uma fronteira ali dividindo a primeira cena da segunda; separando a dança e teatro de bonecos, mas durante o desenrolar da segunda cena, a plateia percebe que a dança volta e invade a cena dos bonecos, assim como a música às vezes assume completamente a condução da cena e o mesmo se aplica ao espetáculo Vereka. Então a ideia de fronteira entre essas linguagens artísticas (dança, teatro de animação e música) dentro desses espetáculos é instável, e são justamente essas fronteiras instáveis que interessam o encenador, as quais Marcio Siligan-Silva se refere quando apresenta Mario Perniola em O Local da Diferença para falar de trânsito em arte. Segundo ele o “trânsito é uma noção derivada

da experiência contemporânea do fim das fronteiras estáveis” (PERNIOLA apud SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 57).

O grupo de atores mostra ao público um trabalho e fala “olha, isso aqui é um trabalho de dança”, para na cena seguinte apresentar uma cena de teatro de animação e no fim a companhia de teatro vira um “grupo de carimbó”. Fica claro que essas linguagens artísticas presentes se tratam de um lugar provisório para essa encenação e que a intenção é justamente de não chegar num lugar comum, mas estar presente entre de forma móvel ou instável. As linguagens artísticas ou lugares de atuação se deslocam no caminhar da história que conta o Verequete. Poderíamos então chamar a essa forma de fazer arte como uma arte de trânsito por estar no meio, por não ser nem dança, nem teatro e nem música, mas um intermédio? Por exemplo, Perniola (SELIGANN-SILVA, 2000, P.63) diz que “A noção do trânsito implícita a noção de intermediário”.

Acredito que a partir dos dados recolhidos e da observância sobre os mesmos me levam, até o momento, a responder que sim, pois as linguagens acionadas nas obras não predominam uma sobre a outra no sentido geral da encenação. Sobre essa ideia da predominância de uma linguagem sobre a outra estaríamos falando de algo mais próximo do conceito de conversão semiótica presente em João de Jesus Paes Loureiro (2001) e esta ideia aqui presente estaria mais alinhado com o conceito de tradução em Walter Benjamin.

Certa vez em uma reunião da companhia Lama, surgiu uma questão que foi o nome da companhia, que até então era

chamada de Companhia Lama de Teatro. A questão era saber se ainda devíamos manter a palavra teatro. Esse questionamento evidencia o quanto o fazer artístico desse grupo é um fazer de trânsito, arte de fronteira ou como vou chamar aqui: promíscuo. E se retornarmos ao início das atividades desse coletivo em 2003, lembramos que já foram acionadas em diversos trabalhos a performance, a dança, música, o teatro e as técnicas circenses. Entendo que estes dois espetáculos são também um tipo de fazer arte teatral no limite, no que tange o hibridismo entre as linguagens artísticas da dança, do teatro de animação e da música. Os humanos desses trabalhos atuam trazendo uma forte camada do teatro da personalidade quando colocam em cena suas histórias, suas vivências e suas práticas artísticas. Refletem assim as suas identidades de traços da cultura do povo e da sua relação com o espaço onde estão inseridos. Vereka e Bonecos & Tambores são obras de um artista-encenador-político que coloca a sua vida e sua vivência a disposição de uma busca pelo reconhecimento de uma identidade artística negra amazônica.

Para Monteiro a canção do mestre Verequete O carimbó Não Morreu - "O carimbó não morreu está de volta outra vez. O carimbó nunca morre quem canta o carimbó sou eu. Sou cobra venenosa osso duro de roer, sou cobra venenosa, cuidado vou te morder" - faz a gente refletir, de certa forma, a memória, a tradição, a cultura, a origem, a preservação e a identidade (MONTEIRO, 2016, P. 36). Concluo dizendo que a poesia carimbolesca do mestre Verequete que atravessa esses

espetáculos é uma poesia simples, o simples no sentido de que somente poderia ser isso, é uma ideia sobre o que é irreduzível, o simples na sua forma plena e refinada. Concluo “chamando Verequete”, não porque ele se foi, mas porque ele ainda está aqui presente com suas letras, seu ritmo, seu legado enquanto artista e porque ele nos deixou uma obra viva e pulsante e a lembrança de um “reconhecimento” tardio. Verequete vive e queima como uma chama. Chama Verequete!

ⁱ Josenilda Pinheiro da Silva. Foi produtora do mestre Verequete e do Conjunto Uirapuru da Amazônia, além de esposa do mestre. Dona Cenira é artesã e confecciona instrumentos musicais como o curimbó.

ⁱⁱ Rodrigo Ethnos é professor de artes no estado, além de ser vocalista da banda Louvaite Penoso.

ⁱⁱⁱ Historiador polonês e teórico do teatro de fantoches, crítico teatral, dramaturgo e professor universitário, Henryk Jurkowski se formou e foi responsável pela seção de marionetes, como oficial do Ministério da Cultura polonês, sendo professor nas escolas de fantoches na Polônia, em Wrocław. em Białystok.

^{iv} Flávia Ruchdeschel D'ávila. Professora de Artes no IFSP de São José dos Campos. Graduada em Artes Plásticas pela UFES (2007), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2013) e doutoranda pela mesma instituição (2014). Linha de pesquisa atual: A interface do teatro com as artes visuais.

^v Diego Vattos é músico e ator, formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Licenciatura em Teatro pelo UFPA.

^{vi} Carmem Virgolino é doutoranda em artes no PPGARTES – UFPA. Dançarina, atriz e capoeirista

^{vii} André Mardock é ator, dirigiu trabalhos em audiovisual e é câmera da TV Cultura. <https://youtu.be/4AmE6yMRFP8>

REFERÊNCIAS:

COHEN, Renato. Performance Como Linguagem. Criação de Um Tempo-Espaço de Experimentação. Editora Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. Tradução e Melancolia. Tradução: Susana Kampff Lages. Edusp. Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. *Cultura Amazônica Uma Poética do Imaginário*. São Paulo. Escrituras, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença*. Editora 34. São Paulo, 2005.

D'ÁVILLA, Flávia Ruchdeschel. *Teatro de Objetos – Reflexões sobre um teatro Híbrido e Marginal*. Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós – Graduação em Artes Cênicas. Tempos de Memória. P. 3 – 5. Porto Alegre, 2012.

DUARTE, Luiz Sergio. *O Conceito De Fronteira Em Deleuze E Sarduy*. Universidade Federal de Goiás. 2005

FORTIE, Sylvie. *Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia Para a Pesquisa na Prática Artística*. Revista Cena nº 7. Periódico do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

MONTEIRO, Vanildo Palheta. *CARIMBÓ DO SANTO PRETO: A presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)*, UNESP, 2016.

SOUZA, Marcos. *O Kuruma Ningyo e o corpo no teatro de animação japonês*. 1ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

TOLENTINO, Cristina. Tadeuz Kantor. *A Cena. O Espaço. O Objeto. A Repetição*. Disponível em: <http://www.caleidoscopio.art.br/cultural/teatro/teatro-contemporaneo/tadeusz-kantor-cena.html>. Em 17.03.2018

VEREQUETE, Mestre. *Mestre Verequete, 92 Anos*. <http://www.verequete.blogspot.com.br/>. Acesso em: 02.04.2018

O PORTA-ESTANDARTE E SUA ESPETACULARIDADE NA CENA CARNAVALESCA DE BELÉM – PA.

THE STANDARD HOLDER AND ITS SPECTACULARITY IN THE CARNIVAL SCENE OF BELÉM - PA.

Amarildo Rodrigues da Cruz

RESUMO: Neste presente artigo busco refletir sobre a figura do porta-estandarte no contexto do carnaval da cidade de Belém-PA, seus simbolismos, matrizes culturais e representatividade nas escolas de samba de Belém do Pará, a partir das falas de três artistas/porta-estandartes: Antonio dos Santos Oliveira Junior; Leandro Fonseca dos Santos e Nizolane Corrêa Albuquerque Medeiros. Para melhor compreender os caminhos que conduzem a sua espetacularidade, lanço olhares sobre os estudos da etnocenologia relacionados às Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PRADIER, 1999), lócus em que estará inserido este personagem obrigatório no carnaval de Belém – PA.

PALAVRAS CHAVES: Porta-Estandarte; Espetacularidade; Carnaval de Belém.

ABSTRACT: In this article I seek to reflect on the figure of the standard-bearer in the context of the carnival in the city of Belém-PA, its symbolisms, cultural matrices and representativeness in the samba schools of Belém do Pará, based on the speeches of three artists / standard-bearers : Antonio dos Santos Oliveira Junior; Leandro Fonseca dos Santos and Nizolane Corrêa Albuquerque Medeiros. To better understand the paths that lead to its spectacularity, I take a look at the studies of ethnocenology related to Spectacular Organized Human Practices and Behaviors (PRADIER, 1999), the locus in which this mandatory character will be inserted in the carnival of Belém - PA.

KEYWORDS: Standard-bearer; Spectacularity; Belém Carnival.

INTRODUÇÃO

Minhas observações neste artigo versam sobre a figura do porta-estandarte, sua tradição que agrega matrizes diversas da cultura popular brasileira e, sobretudo, como um personagem, cuja

características únicas, desfilam nesse universo de espetacularidade no carnaval de Belém do Pará, que diferente de outros estados, carrega consigo a responsabilidade de representar não apenas o pavilhão de sua agremiação carnavalesca, mas também o enredo que traduz o desfile da mesma. Além disso, o estudo procura averiguar, como cada artista entrevistado estabelece, a partir de suas vivências, suas interpretações e maneiras de se relacionar com suas escolas, de modo a construir seu personagem e assim expressar na avenida do samba, a espetacularidade do porta-estandarte.

Há registros que o porta-estandarte surgiu nos cordões de rua de Belém, na primeira década do século XX, provavelmente por influência dos maracatus de Recife-PE. Eles foram absorvidos pelas nossas pioneiras escolas de samba e permaneceram até hoje, enriquecendo o carnaval paraense com características próprias e sendo um quesito obrigatório nos concursos de carnavais.

Desse modo, esse estudo tem o propósito de colaborar no entendimento de como a figura do porta-estandarte na cena carnavalesca de Belém, pode potencializar não apenas a essência de seu personagem, mas o desfile das escolas de samba, e cooperar com a comunidade na preservação e atualização de suas memórias.

O caminho a ser percorrido na passarela de minhas interpretações parte de pesquisas que consolidam a Etnocologia como a etnociência voltada para os estudos das Práticas dos Comportamentos Humanos Espetaculares

Organizados - PCHEO (PRADIER, 1996), compreendendo que a mesma está pautada na negação do etnocentrismo e na afirmação da diversidade, da alteridade e na multiculturalidade, portanto, cingida de transdisciplinaridade (BIÃO, 1999). É no entendimento de que um saber está relacionado a outros diversos saberes que a etnocenologia nos faz viajar em distintos campos de conhecimento, na busca por desvendá-los, sem, contudo, sistematizá-los, pois a essência etnocenológica está exatamente no observar, no contemplar, no participar, e não no qualificar.

Elaboro portanto, o meu discurso, a partir da observação/investigação e posterior análise das memórias, relatos e experiências dos sujeitos desta pesquisa, ancorada nas falas de três artistas do carnaval, porta-estandartes, participantes dos desfiles de Escolas de Samba dos grupos A e B, no carnaval de Belém – PA, e também em minhas observações como jurado de carnaval no concurso da FUMBEL – Fundação Cultural de Belém, no levantamento de material documental, análises imagéticas, estudos bibliográficos e observações de elementos artístico-estéticos. Minayo afirmar que

Os autores que seguem tal corrente, não se preocupam em quantificar, mas em compreender e explicar as dinâmicas das relações sociais que, por sua vez, são depositárias de crenças, valores, atitudes e hábitos. Trabalham com a vivência, com a experiência, com a cotidianeidade e também com a compreensão das estruturas e instituições como resultado das ações humanas objetivada. “Ou seja, desse ponto de vista, a linguagem, as práticas e as coisas são inseparáveis” (MINAYO, 2003, p.24, grifo nosso).

Essas observações guiam meu olhar nesse desfile de valores, crenças, hábitos e costumes que são inseparáveis, entre linguagens e práticas de quem vive o carnaval. Talvez por isso, posso afirmar que a intenção em publicar um artigo sobre a figura do porta-estandarte na cena carnavalesca de Belém – PA, se delineou a partir de meus antigos registros sensórios. Acompanhar esses processos que atravessam a passarela da cultura popular e que se materializam na espetacularidade do porta-estandarte, tão peculiar e autêntico de valores e bens culturais, vem desde bem cedo quando participava da procissão de Santo Antônio de Lisboa, onde os estandartes já me fascinavam. Multicoloridos, em meio a insígnias, adornos e inúmeros significados, eles povoaram por muito tempo minhas memórias e percepções. Essas impressões permitiram projetar minhas interpretações e legitimar meus olhares em diferentes contextos culturais, tentando desvendá-los e entendê-los.

Além dos Estandartes, outros folguedos atraíam-me por sua vivacidade e desembaraço: a trança-fita, ou dança da fita¹; o boi-bumbá e sua lenda de ressurreição; a Marujada de Bragança² com seus pares a bailar em cadência inquebrantável; os cordões e blocos carnavalescos das batalhas de confete travadas no bairro da Pedreira, à época, conhecido como o bairro do samba e do amor. Esse conjunto sensorial funciona como um fio condutor, uma simetria intencional e recorrente, que ao se entrelaçarem: dança, cores, indumentárias, símbolos, interligam minhas percepções sobre esse estudo. Quanto mais fecundo

forem os estímulos emocionais, mais palpável será meu olhar sobre esse artista do carnaval.

Parte dessas memórias ecoa por entre sons, luzes, cores e sabores, carregados de nostalgias, onde toda vez que precisamos acioná-lo, há sempre um elo com o passado a desvendar. Esse prelúdio conecta e deflagra em mim a atração por esse símbolo espetacular que é o estandarte e que me trouxe à cena do carnaval de Belém, para atuar como jurado nos concursos da Prefeitura Municipal de Belém – PA (FUMBEL)³.

PORTA-ESTANDARTES: Caminhos Entrecruzados na Passarela do Samba.

No final de 2018, após passar por processo seletivo, tive a oportunidade de viver a experiência como jurado do concurso de carnaval das escolas de samba de Belém – PA, organizado pela Fundação Cultural de Belém – FUMBEL. Assim, minhas participações nos concursos de carnaval de Belém, me levaram aos artistas porta-estandartes entrevistados que serviram de inspiração para esse estudo: O primeiro, Antonio dos Santos Oliveira Junior é formado em Artes Cênicas, Dança e atualmente cursa Educação Física. Sua formação, por tanto, consegue integrar elementos das artes cênicas, de corporeidade e estudos do corpo humano que visivelmente se reflete em seu desempenho e o torna uma porta-estandarte respeitado no cenário carnavalesco de Belém. Antônio Junior, como é mais conhecido no cenário das escolas de samba, estreou como porta-estandarte no carnaval em 2011 pelo Grêmio Recreativo

Parangolé do Samba, passando por diversas escolas e atualmente desfila por agremiações do Grupo A e B no carnaval de Belém. O segundo, Leandro Fonseca dos Santos, bem mais conhecido como Leandrinho, começou a frequentar sua escola de samba de coração desde os 13 anos de idade, mas sua trajetória como Porta-Estandarte teve início em 2001, aos 21 anos, substituindo o porta-estandarte titular do GRES Rancho Não Posso me Amofinar. Com o passar dos anos se transformou em um dos grandes destaques não apenas na escola, mas no cenário do carnaval paraense. A terceira artista entrevistada é Nizolane Corrêa Albuquerque Medeiros, chamada carinhosamente em sua comunidade de Lane, ela é a única porta-estandarte mulher a desfilarem num ambiente de predominância masculina. Lane não tem uma trajetória similar aos outros entrevistados. Ela atualmente trabalha em uma empresa de navegação e apesar de participar do carnaval como uma brincante comum, ela tornou-se porta-estandarte do G.R.E.S Caprichosos da Cidade Nova⁴, por conta do enredo escolhido pela escola em 2019.

Observo no caso da Lane, que o carnaval de Belém se caracterizou por herdar Porta-Estandarte homens, que migraram dos cordões e blocos carnavalescos ainda no século passado e se afirmaram nas escolas de samba. Porém não há qualquer restrição à participação de mulheres como porta-estandarte, seja nas agremiações carnavalescas, seja nos regimentos dos concursos de carnavais promovidos pela PMB – FUMBEL. Nota-se ainda, que em outras regiões do Brasil, e dou como exemplo o carnaval do Rio Grande do Sul, a figura de Porta-Estadante é

restrita às mulheres, que carregam este símbolo como forma de representar sua escola de samba. Elas conduzem o estandarte que traz o brasão da escola, tendo sua dança, passos similares a de uma Porta-Bandeira⁵. Portanto, no carnaval de Belém esse personagem é preferencialmente dedicado aos homens, e ainda que sendo originário do carnaval carioca, é em Belém que ele adquiriu características próprias, peculiares, por isso minha intenção em compreender quais aspectos levaram Lane a ser essa exceção.

As histórias de vida e de como esses artistas do carnaval relacionam-se com suas escolas possuem similaridades, contudo, os caminhos que o levaram à essas escolhas, nem sempre. São trajetos diferentes, modos de relacionamento distintos, convívio também, e ouvindo seus relatos não pairam dúvidas sobre o que os unem: o amor e a paixão por suas escolas é que os unem pelo carnaval. Leandrino, Antonio Junior e Lane, não são apenas representantes da agremiação carnavalesca na qual defendem, eles estão integrados ao universo de suas comunidades e nos mais variados aspectos de seu cotidiano. Esses entrelaçamentos, por tanto, não se resumem aos enredos, os desfiles carnavalescos e suas narrativas históricas e/ou a sua linguagem peculiar. A diversidade que conectam esses artistas ao universo de espetacularidade do carnaval se dá de maneira única e ao mesmo tempo plural.

Leandrino (figura 01) começou sua afinidade com a escola de samba ainda criança, ao frequentar os ensaios do G.R.E.S. Rancho Não Posso me Amofinar. Ele assim relata:

Olha, uma das coisas que eu acho interessante é que eu fugia da minha casa para ver os ensaios [...] minha mãe? [...] hum! Deus te livre! Ela não suportava que eu fosse pro rancho. [...] dizia que eu era de menor, muito pequeno e não podia estar frequentando esses lugares... assim sabe? andando pela rua, à noite, sozinho, essas coisas. [...] Ela saia para trabalhar cedo e queria que eu ficasse cuidando da casa. Na verdade, minha mãe não gostava de carnaval, não freqüentava e não queria que eu freqüentasse, mas eu gostava de ver os ensaios no barracão [...] aos poucos fui gostando de ver o porta-estandarte dançar [...] hoje, graças a Deus, minha mãe até gosta de ver eu dançar...(risos)⁶.

Na fala de Leandrinho (figura 01), corajosamente ele rompe com padrões sociais estabelecidos por sua mãe, e em meio as divergências internas, se aventura por uma paixão que o levaria à passarela do samba, sendo destaque de sua escola. Ele prossegue narrando a seguir, como foi esse momento:



Figura 01: Leandro Fonseca dos Santos. Porta Estandarte da GRES Não Posso Me Amofinar, Belém-PA Carnaval de 2017. Arquivo pessoal do artista citado.

Mas eu gostava mesmo era de vê o porta-estandarte dançar. Ficava admirando o Paulette⁷ nos ensaios. Na época ele era um dos mais famosos porta-estandarte de Belém. Olha! (...) Mano ele foi uma inspiração pra mim, eu achava lindo ele dançando. Em 2001, quando começou os ensaios para o carnaval, o Paulette sumiu. Ai meu Deus, cadê o Paulette?... cadê o Paulette! Nesses intervalos de ensaios, eu já pegava o estandarte e fazia meus "caquiados", tentando fazer parecido com o Paulette. [...] com o seu sumiço, o presidente virou pra mim e disse: Leandrinho tu vais assumir o quesito Porta-Estandarte. Nossa! Meu Deus! [...] um desafio muito grande por que mudar um porta estandarte com muita experiência, que já tinha uma carreira, um nome, uma trajetória muito bonita, e aí mudá para um desconhecido e inexperiente, né? (...) Eu sei que o estandarte é um símbolo muito importante na escola. [...] ele traz o enredo da escola. E a responsabilidade do estandarte é conduzir o enredo da escola⁸.

Assim, a comunidade do Rancho Não Posso me Amofinar acolhe Leandrinho, face às relações que se fortaleceram em meio ao convívio, ao amor e dedicação a sua agremiação e, principalmente, por ser ele "cria" da casa. Desse modo, mesmo temerário ao substituir seu ídolo e inspirador, Leandrinho mergulhara de cabeça na magia do carnaval e reconhece a importância do símbolo que iria carregar. Seus olhos radiantes reluzem, provavelmente, a mesma alegria, empolgação e a honra de ser sido também um grande Paullet.

Antônio Junior (figura 02) está na cena carnavalesca de Belém – PA, há mais de 20 anos. Começou como integrante da comissão de frente do GRES Deixa Falar, desfilou no GRES. Rancho Não

Posso me Amofiná, como destaque de carro alegórico, e em outras alas também. Antônio Junior passou a freqüentar a escola, levado por uma de suas tias, apaixonada por carnaval e por sua escola de coração, no entanto, os trajetos que o conduziram ao universo do carnaval foram transcorridos por lugares diferentes, como ele descreve a seguir:

Na verdade, eu cáí no universo carnavalesco por meio da quadrilha junina. Eu sempre gostei muito de dançar, me formei em dança e atualmente estou cursando Educação Física. [...]comecei participando de quadrilhas juninas e quando cheguei na quadrilha, muitos de meus colegas eram integrantes da comissão de frente do Deixa Falar⁹. Como eu já olhava os ensaios do Rancho com minha tia aí fui me estimulando a desfilar no carnaval. [...] Com o incentivo do pessoal da quadrilha resolvi participar da comissão de frente da escola. Nossa! Me apaixonei! [...] Se tu reparar, hoje, a maioria das comissões de frentes das escolas são o pessoal das quadrilhas [...] os coreógrafos procuram esse pessoal pela desenvoltura dos movimentos dançados nas quadrilhas. [...]Depois da primeira experiencia na passarela, não parei mais. [...] Depois fui destaque de carro alegórico do Rancho e desfilei em outras alas, também, até estrear como Porta-Estandarte no Parangolé do Samba¹⁰ no carnaval de 2011¹¹.

A chegada de Antonio Junior nos desfiles carnavalescos é marcada por influências de outras danças populares – quadrilha junina - que se entrelaçam no hibridismo do carnaval. Além disso, sua formação acadêmica o auxilia na relação entre sua dança e na percepção do enredo que envolve seus personagens. Para Santaella “[...]não existe sujeito fora da história e da

linguagem, fora da cultura e das relações de poder” (SANTAELLA, 2004, p. 17). Portanto, minhas observações aqui, partem do olhar avaliativo de sua performance quando fui jurado nos concursos de carnaval e de quadrilha juninas.



Figura 02: Porta-Estandarte Antonio Junior, desfilando com a fantasia Chuvas da Tarde, pelo GRES Matinha, de Belém – PA, no ano de 2017. Fonte. Acervo pessoal do artista citado.

Porta-Estandarte da GRES Caprichosos da Cidade Nova, Lane (figura 03) participa ativamente do carnaval desde 2013. Foi integrante de diversas alas e por ter samba no pé, também foi passista, mas diferente dos outros artistas citados neste artigo, ela resolveu sair de porta-estandarte no carnaval de 2019, convidada por um de seus diretores. Na ocasião do citado desfile, a escola trazia a figura da mulher como elemento principal de seu enredo, e a presença de Lane neste quesito poderia se uma inovação no concurso de Belém. De fato, foi uma

grata surpresa ver uma mulher defendendo um quesito comum aos homens. Lane explica que:

No carnaval desse ano (2019) tive a honra de ser convidada por dona Ray (Presidente da Escola de Samba) para ser a porta-estandarte da Caprichosos. O nosso porta-estandarte tinha saído da escola e ela achou que uma mulher poderia fazer a diferença no concurso [...] ser uma inovação, já que o nosso enredo trazia o tema da mulher. [...] Eu brinco o carnaval desde 2013. [...] desfilo todo ano. Eu me apaixonei por carnaval ainda adolescente quando ia pra Aldeia Cabana ver as escolas [...] nunca pensei um dia, ser justamente um personagem que só era feito por homens...(risos).

O relato de Lane vem ao encontro de Bakhtin, quando observa que [...] “espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo” (BAKHTIN, 2010, P.6). Por essa identificação é que a grande maioria dos foliões ingressam em uma agremiação carnavalesca. E é nessa interação, por gostar do samba e de tudo que envolve o cenário espetacular dos desfile, por ser desafiada também, é que Lane delinea um caminho a partir de sua força de vontade, de seu paixão pelo carnaval e seu desejo em experimenta novas performances, até viver a experiencia de porta-estandarte. Vejamos:

Eu nunca tinha experimentado fazer aqueles passes, muito menos carregar o estandarte e dançar ao mesmo tempo... (risos) mas não fiquei com medo. Fui atrás de vídeos, estudei a importância dele, o papel dele no desfile da escola, como era a coreografia. [...] Samba no pé eu tenho (risos), mas tinha outras coisas

importantes. [...] ah sim! Conversei com outros amigos porta-estandarte de outras escolas. [...] um deles me disse: “Lane, conduzir o estandarte com maestria, saudar o publico, os jurados, fazer rodados em meu próprio eixo (risos novamente), usar o máximo possível do espaço na avenida encenando um personagem” (risos) Nossa! É muita coisa. [...] quando pisei na avenida, lembro que minha fantasia não era tão pesada e isso facilitou bastante minha coreografia de Ykamiabas¹², que era o enredo da escola. [...] Ser porta-estandarte de minha escola foi um desafio pessoal, mas que só realmente senti, dançando. [...] Parece uma explosão de emoções, êxtase, e quando cheguei na dispersão, eu queria viver tudo de novo.¹³



Figura 03: Nizolane Medeiros. Porta-Estandarte defendendo o enredo Ykamiabas, pelo GRES. Caprichosos da Cidade Nova, Ananindeua – PA, no ano de 2019. Fonte. Acervo pessoal da artista citada.

É perceptível a relação do porta-estandarte com sua

escola, ainda que por trajetos ou escolhas distintas. Suas histórias de vidas se inserem no ambiente da cultura popular, criando um pertencimento que o assenta como integrante de sua agremiação. Pertencimento que se estabelece na crença subjetiva, comum, que conecta diferentes sujeitos, em diferentes manifestações da cultura popular. Membros de uma coletividade no qual símbolos expressam afetos, temores, ambições, conquistas pessoais ou coletivas. É o artista porta-estandarte a revelar-se na diversidade de faces e interfaces produzidas pela lógica do carnaval.

O carnaval que proporciona oportunidades que vão bem além da passarela do samba, como resume Leandrinho:

Posso te dizer sem pestanejar [...] o Rancho é a minha segunda casa. E tudo o que eu faço aqui é por amor. Hoje eu vejo o Rancho como uma paixão. Tudo o que eu tenho e sou eu devo ao Rancho. Eu poderia até ter sido outra pessoa, talvez como muitos meninos do meu bairro [...] eu poderia estar no mundo das drogas, mas eu estou aqui, e estou muito bem, inclusive já faço parte da diretoria do Rancho. [...] Então, “pra” mim o Rancho foi um grande aprendizado e por isso que hoje eu sou grato por tudo o que aprendi.¹⁴

São por diferentes vias de pertencimento que os artistas do carnaval se deslocam e se agregam às suas agremiações. Leandrinho desfaz modelos estabelecidos por sua família e adentra no universo espetacular de sua escola de samba.

Antonio Junior irrompe a fronteira da quadrilha junina e se insere no ambiente mágico carnavalesco, pautando-se apenas na alegria e paixão pela cultura popular, assim como Lane que contraria os padrões tradicionais do personagem do porta-estandarte, tradicionalmente masculino, quebra tabus e desempenha com maestria seu personagem na avenida. São histórias de vida que se entrelaçam no carnaval, como [...] “na realidade, é a própria vida, apresentada com os elementos característicos da representação” (BAKHTIN, 1987, p.06), são trajetórias pessoais, valores estéticos diferenciados, desafios pessoais em função de conquistas coletivas.

Neste contexto, cada porta-estandarte entrevistado reflete uma identidade que é única, peculiar. Cada um em sua origem, que são múltiplas, vivem diferentes e plurais experiências corporais. Esses artistas condutores do estandarte, antes de tudo, são brincantes e apaixonados por suas escolas. São formados em escolas diferentes; possuem gostos pessoais diferentes; são diferentes entre si, mas encontram na diferença entre cada corpo a essência mais preciosa da dança particular de cada um, que é transformada em pura espetacularidade.

O PORTA-ESTANDARTE NA ESCOLA DE SAMBA EM BELÉM.

“O estandarte, pra mim (pausa)... ah, ele representa o símbolo de poder, de honra, uma representatividade que expressa uma gama de sentimentos que se revelam quando estou na avenida. Na avenida a gente se transforma, incorpora o personagem. Ah (pausa)... “pra” mim é um êxtase”¹⁵ (Leandro Fonseca).

Na cultura popular brasileira, o estandarte foi inserido desde o início da colonização portuguesa em terras de Santa Cruz. Já na primeira missa realizada em solos conquistados, os Franciscanos¹⁶ empunhavam com reverência o estandarte da Santa Cruz. Ao longo dos anos e por via de seu hibridismo, este símbolo ganhou representatividade, multiplicidade e diversidade em inúmeros fenômenos populares, religiosos ou nas mais diversas formas de cultura popular, miscigenadas entre tantas matrizes estéticas e culturais que se juntaram à formação do povo brasileiro. São incontáveis as manifestações culturais onde a presença do estandarte se faz: dos reisados de congo as folias de reis, do divino Espírito Santo ao Maracatu, do boi bumbam a procissões e festas de Santos, até comporem a estrutura dramática de blocos e escolas de samba, espalhados pelo país.

No carnaval, ainda início do século XX, o porta-estandarte desfilava pelas escolas de samba do Rio de Janeiro, protegido por um Baliza, que tinha como principal função, a defesa da agremiação de possíveis ataques por integrantes de escolas concorrentes. Roubar o estandarte era, portanto, uma espécie de vitória, marcar território e se consagrar no carnaval. Assim, o porta-estandarte vai aos poucos sendo introduzido nos blocos e cordões, nos clubes de frevo e escolas de samba e outras agremiações carnavalescas, mas é no carnaval paraense que ele se transforma e adquire feições próprias. Ele é o componente da escola de samba que carrega consigo o estandarte que tem a função primordial de apresentar o enredo de sua escola de samba inscrito neste pavilhão. Ele é uma figura singular, de

modo quase excêntrico, uma vez que possui características encontradas somente nessa prática, entre elas: tradicionalmente ser do sexo masculino pela força de empunhadura da peça; trazer em sua simbologia o enredo da agremiação irá; ter sempre o samba no pé na evolução de sua coreografia, independente do personagem que o mesmo encena; e apenas no carnaval de Belém – PA ser um quesito obrigatório e assim colaborar decisivamente no resultado de sua agremiação. Os critérios avaliativos propostos para a apresentação do porta-estandarte nos concursos de carnavais organizados pela FUMBEL devem ser considerados os seguintes itens: “quanto a função e apresentação do estandarte; execução de samba no pé, indispensável na dança, sua interpretação do enredo; concepção artística, movimentos, utilização do espaço, harmonia com o enredo e bateria; quanto a integridade, acabamento, e efeitos visuais da fantasia. Seguindo os critérios, vemos o que constituem erros: a não apresentação do estandarte ao público e jurados; o estandarte cair, enrolar, encostar-se ao chão, ou ter danos na peça; fantasia não adequada a proposta do enredo; quanto a funcionalidade da fantasia e acabamento da peça” (PMB – FUMBEL)¹⁷.

Esse olhar de jurado do carnaval de Belém, o olhar sobre essa arte movente, esse artista que se agrega e /ou se molda ao estandarte, estabelecendo uma conexão cênica com todo o enredo, sendo a própria obra de arte em movimento, trouxe-me aqui. São personagens fantásticos: reis, príncipes, entidades do xamanismo, Orixás das diversas religiões afro-descendentes,

anjos e santos, deuses mitológicos, seres encantados, palhaços, guerreiros medievais, figuras revolucionárias, mitos amazônicos e mais uma infinidade de possibilidades abertas à espetacularidade do carnaval, que proclama, consagra e reinterpreta valores, normas, tabus, contextos sociais, políticos e morais, recorrentes em seus mais variados enredos. É esse desvelar-se através do corpo que dança, que canta e conta histórias super-fantásticas, que se entrelaça às histórias de vida, que se ancora em experimentos, nas afinidades, atravessamentos e afetos. É esse corpo que constrói, permanentemente, o caráter espetacular da corporeidade que transcende no personagem do porta-estandarte. O carnaval é, pois, uma festa popular dedicada à memória, como resume Pollak, e [...] “a memória é constituída por pessoas, personagens. Personagens encontrados no decorrer da vida, por tabelas, personagens que pertenceram, não necessariamente ao espaço-tempo da pessoa” (POLLAK, 1992, p.201-202). Por esse viés, o carnaval possibilita-nos a construção da afirmativa de que ele é, sobretudo, um espetáculo cultural exibido em um palco a céu aberto de um teatro re-configurado à sua espetacularidade popular e consagrado em sua estrutura estética.

Assim sendo, o papel do porta-estandarte, demonstrada no fato de ele vir à frente das demais alas e destaques carregando o enredo de sua agremiação, nos remete a este olhar. Um olhar fixado em seu imponente posicionamento neste cortejo cultural que o caracteriza como um personagem ímpar no carnaval paraense.

Em sua etimologia, o enredo pode ser considerado uma trama ou intriga, um conjugado de eventos ligados entre si, um enredamento, aspectos que baseiam a ação de um texto narrativo. No contexto das escolas de samba, o enredo tem a função de conectar os diversos personagens da escola de samba, ordenadas por uma seqüência lógica e temporal, linear ou não, por temáticas diversas: históricas, biográficas, abstratas, satíricas, entre outras, visando criar inúmeras emoções no espectador. Desse modo, a figura do porta-estandarte é ainda mais relevante, pois a ele cabe o desafio de sintetizar, em um único personagem, esse conjunto de emoções. E esse compêndio não se reduz à sua fantasia. Ao absorver ou incorporar o personagem desse enredo, o porta-estandarte atua em pleno exercício de corporeidade como um dançarino contemporâneo, como um sambista passista, e também como um intérprete performático em uma cena teatral a céu aberto, que canta e se espraia ao sabor da espetacularidade, envolto a uma experiência cênica que extrapola os limites da passarela e chega ao público em forma de contemplação explícita. Assim Baktin expressa:

Na verdade, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval [...]. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência

do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (idem, 1987, p.06).

Se a essência do carnaval é tornar sem fronteiras o espaço de congregação entre palco e platéia, pois para Bakhtin o espectador não assiste, mas vive o carnaval, o porta-estandarte se constitui em figura ímpar neste cortejo ao condensar no contexto de sua personagem todo o enredo de sua escola, dando início a essa apaixonante congregação. A construção desse espetáculo cultural extrapola os palcos teatrais e reconfiguram a espetacularidade em outra estrutura estética, que se apropria de novos signos, re-significa conceitos, reordena a arte em um grande palco a céu aberto, pois [...] “o palco só existe em função do olhar que o encara” (PRADIER, 2013, p. 106).

É bonito ver o porta-estandarte entrar na avenida, girando, sambando e conduzindo um sonho coletivo. É bonito vê-lo girar, sambar e puxar sua escola. É um momento de espetacularidade em êxtase ver um porta-estandarte dançando na avenida. É o corpo em pleno estado de espetacularidade, pois como revela Loureiro:

O corpo é lugar de festas porque a celebração da vida no corpo se faz. A vida desdobra no corpo a sua liturgia. Seja o corpo como escultura de carne e osso; seja o corpo como construção do imaginário; seja o corpo como alegoria do cosmos; seja o corpo sacralizado ou divinizado pelo misticismo. [...] É no corpo que acontece a epifania da existência e a maravilha de viver (LOUREIRO, 2015, p.24-28).

Vivenciar esses processos criativos projetados no entendimento de cada enredo, construídos em sua linguagem corporal, pautados em histórias de vida que desenham um afetuoso e preciso trajeto. Trajeto esse que torna o carnaval paraense diferente, sendo a única passarela de samba no Brasil a ter um personagem condutor do estandarte, que se esbalda com muito samba no pé e assim adquiri feições tão próprias.

Conclusões

Mesmo admitindo que nos últimos anos as pesquisas acadêmicas tenham tido um olhar de maior preocupação com temas voltados a Cultura Popular – inclui-se o nosso carnaval, com características amazônicas tão peculiares – corroborando com a compreensão humanística na formação das identidades regionais, penso ainda precisarmos de muito mais dados que estabeleçam elos de preservação e entendimento de nossas matrizes culturais. Ao desfilar nesta passarela onde flutua o porta-estandarte, meu olhar poético sobre este artista busca ir além de seu legado estético e cultural ou suas performances artísticas na avenida do samba, ele se constitui, também, em um forte apelo à valorização deste importante símbolo do nosso carnaval.

Por isso mesmo, precisamos brincar cantar, dançar representar e refletir sobre tudo isso, ações sem dúvida típicas não só da humanidade, mas, em particular, das artes do espetáculo, profissionais e amadoras. (BIÃO, 2011, p.356)

Assim, o artigo estabelece conexões indissolúveis entre a arte e as experiências, além das relações do artista porta-estandarte com sua comunidade, que se expressa no imaginário carnavalesco, se ancora na imaginação desmedida e surreal, estabelecidas pela lógica do carnaval, e que segundo Santa Brígida, deve ser [...] “um importante espaço de reflexão para as artes cênicas integradas as ciências que buscam compreender essas práticas espetaculares” (BRÍGIDA, 2006, p.26). Entendo a espetacularidade, encarnada nos desfiles de nossas escolas de samba, em especial, na figura do porta-estandarte, como um fio condutor, no sentido do olhar performático e como forma de expressão da valorização e atualização da tradição do carnaval paraense.

Esse afetuoso momento de convívio com os artistas porta-estandartes, aqui entrevistados, que se disponibilizaram a contribuir com esse estudo, possibilitou a apreensão e compreensão do legado cultural que o estandarte traduz em sua simbologia, e que o porta-estandarte, em seus muitos afetos e sua extraordinária tradição no carnaval de Belém do Pará, sobretudo, deve ser perpetuado.

Notas

¹¹ Dança de Fita ou Trança de Fita é um folguedo popular, originário da Europa em prencio à primavera para homenagear o renascimento da árvore. No Brasil ocorre as festas de Reis, do Divino, do Natal, do Anobom. Hoje, embora mais rara, recebe denominações diferentes: Trancelim, no Crato - Ceará dança-das-fitas em São Paulo, dança-da-trança, dança-do-mastro ou trança-fita em Minas Gerais. Fonte: Secretaria de Estado de Cultura de Alagoas - AL.

² Celebrada nos dias de 20 a 31 de dezembro, na cidade de Bragança – PA, a Marujada celebra uma tradição da época dos escravos desde 1798 quando os senhores brancos permitiram a organização de uma Irmandade em louvor a São Benedito. A Marujada é caracterizada pela dança, cujo ritmo principal é o Retumbão. correio braziliense.com.br/app/noticia/turismo.

³ Prefeitura Municipal de Belém. Fundação Cultural de Belém. Autarquia municipal responsável pela elaboração e execução dos concursos carnavalescos de Belém – PA.

⁴ GRES. Caprichosos da Cidade Nova. Fundada como Blobo em 1985 hoje é sendo a única agremiação representante da cidade Ananindeua – Pa. no carnaval de Belém. Fonte: www.brasilcarnaval.com.br

⁵ O casal de porta-bandeira e mestre-sala nasceu no carnaval brasileiro como motivo de zombaria., ainda nas brincadeiras do entrudo, onde escravos observavam os nobres casais dançando em roupas de gala. Hoje esse casal é quesito obrigatório no carnaval. Fonte: BARROS, Jussara de. "Porta-Bandeira e Mestre-Sala"; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/carnaval/porta-bandeira.htm>. Acesso em 25 de novembro de 2020.

⁶ Entrevista realizada em maio de 2019, com Leandro Fonseca, porta-estandarte do G.R.E.S. Rancho Não Posso me Amofinar.

⁷ Paulo Souza, conhecido como Pullet, foi porta-estandarte do GRES Rancho Não Posso me Amofinar.

⁸ Segundo trecho da Entrevista realizada em maio de 2019, com Leandro Fonseca, porta-estandarte do G.R.E.S. Rancho Não Posso me Amofinar.

⁹ A Agremiação Carnavalesca Grêmio Recreativo Deixa Falar, fundada em 23/04/1992 no bairro Cidade Velha, possui como símbolos o papagaio e as cores azul claro e branco. Disponível em: <https://redepara.com.br/>

¹⁰ Grêmio Recreativo Carnavalesco Parangolé do Samba foi inspirada em uma das mais antigas escola do Rio de Janeiro. Localizada no bairro da Pedreira. Belém-PA. <https://redepara.com.br/>

¹¹ Entrevista realizada em outubro de 2019 com Antonio Junior.

¹² O mito das Ykamiabas (Icamiabas) reforça a união entre as mulheres, revivendo na memória coletiva os ideais de liberdade, igualdade e independência. Esse mito celebra o triunfo da mulher alcançado na batalha por dias melhores. Ver: www.xapuri.info/cultura/a-forca-das-ikamiabas-as-mulheres-guerreiras-da-amazonia/

¹³ Entrevista realizada em agosto de 2019 com Nizolane Medeiros.

¹⁴ Outra parte da entrevista realizada em maio de 2019, com Leandro Fonseca.

¹⁵ Outra parte da entrevista realizada em outubro de 2019 com Antonio Junior.

¹⁶ Ordem Religiosa Católica, presente na comitiva do navegador português Pedro Álvares Cabral, que realizou a primeira missa em solo brasileiro, no século XVI. Ver. <https://franciscanos.org.br/quemsomos/nossa-historia>

¹⁷ Ver EDITAL FUMBEL nº 008/2019 - Seleção e Credenciamento de Julgadores para os Concursos de Escolas de Samba e Blocos de Belém e Distritos - Carnaval 2020.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de Francois Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia. R.bras.est.pres., Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- CHRISTINE GREINER E ARMINDO BIÃO, organizadores. Etnocologia : textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. O Corpo do Amor e da Poesia. Revista Repertório, Salvador, nº 25, p.24-28, 2015.2 <http://www.revistarepertorioteatroedanca.tea.ufba.br/editorial12.html>
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PRADIER, Jean-Marie. *Ethnoscénologie, manifeste*". Théâtre- Public 123. Paris: Universidade de Paris: maio-junho 1995. Manifesto lançado para o Colóquio de Fundação da etnocenologia, publicado parcialmente em português em *Performáticos, Performance e Sociedade*, Brasília, publicado pelo Grupo TRANSE – Núcleo de Estudos Transdisciplinares sobre Performance da UNB, em 1996.

_____ *Etnocenologia: as encarnações do imaginário. Unidade da espécie. Diversidade dos olhares*, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord Laboratoire d'ethnoscénologie, revista de antropologia, São Paulo, USP, 2013, v. 56 nº 2.

SANTA BRIGIDA, Miguel de. *O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro como cena contemporânea na Sapucaí*. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/dancas/danca-da-fita> . Acesso em 10/09/2019.

ENCANTAMENTOS DA FOFOIA: MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS DE ARTISTAS DA CENA EM ABAETETUBA

ENCHANTMENT'S FOFOIA: ABAETETUBA SCENE ARTISTS AND YOURS MEMORIES AND EXPERIENCES

Alberto Valter Vinagre Mendes¹

RESUMO: O propósito deste artigo é apresentar o trajeto de uma pesquisa em andamento, constituindo-se numa imersão na cultura de um lugar e seus desdobramentos nas artes da cena. O estudo posiciona-se na perspectiva de aproximação entre saberes oriundos de experiências conjugadas pela temática da cultura abaetetubense. Apresento como objetivo descrever narrativas e experiências recolhidas ao longo de um tempo no qual se desfazem as diferenças entre arte cênica e ritual, entre o ficcional e o real. Como recurso metodológico este estudo se fundamenta na interface epistêmica entre os Estudos da Performance, Filosofia e na minha experiência como artista da cena. Como problemática exploro as questões em torno das possibilidades de criação/recriação de uma performance em dança-teatro a partir dos relatos e narrativas obtidos.

PALAVRAS-CHAVE: performance, arquétipo e cultura amazônica

ABSTRACT: The purpose of this article is to present the course of an ongoing research constituting an immersion in the culture of a place and its consequences in the arts scene. The study is positioned in perspective approximation of knowledge derived by experiments conjugated abaetetubense subject of culture. Presents the purpose of describing stories and experiences collected over a time apart in which the differences between ritual and scenic art, between the actual and fictitious. As methodological resources this study is based on the interface between the epistemic Performance Studies, Philosophy and in my experience as an artist of the scene. As problematic explore the issues surrounding the possibilities of

¹ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. vinagre3751@gmail.com

creation / recreation of a performance in dança- theater from the stories and narratives obtained;

KEYWORDS: performance, archetype and Amazonian culture.

A cidade-palco. nos encantamentos da fofoia: narrativas de artistas da cena em Abaetetuba: A proposta aqui esboçada, diz respeito às experiências singulares de artistas e de sujeitos que convivem no espaço de uma comunidade, mas são também, marcados pela ancestralidade amazônica e seus desdobramentos no terreno das artes da cena. É também uma proposta de afirmação de uma herança que nos remete a uma "identidade cabocla" (RODRIGUES, 2006; LOUREIRO, 2015) Trata-se de um estudo que valoriza, também, as questões de identidade Amazônica, buscando mapear tradições que manifestam traços peculiares desta cultura..

Apresento, desse modo, traços que percebi no "arquétipo do caboclo"¹, fruto de uma investigação na qual se entrelaçam elementos dos Estudos da Performance² e de uma poética cuja finalidade é a construção de uma personagem na qual se distinguem alguns traços. Um destes traços é a comicidade, somada a uma narrativa entremeada por uma projeção de um ideal ou substrato, no qual perdura o "ainda" de um mundo encantado e simultaneamente, encontra-se uma terra arrasada e devastada pelo avanço do capitalismo na região.

A justificativa para este estudo pode ser sintetizada numa abordagem da arte marcada por um engajamento crítico diante

do avanço do projeto de modernização da Amazônia e seus reflexos no contexto do município no qual estou inserido, berço de uma rica tradição cultural gestada e cultivada nas comunidades tradicionais como “relação estetizante com a natureza”.

Neste artigo se entrelaçam elementos de narrativas recriadas de forma ficcional, as experiências de artistas da cena e as memórias de um lugar tendo por eixo o cenário da cidade-palco que é Abaetetuba. Uma cidade marcada pela cultura ribeirinha, como tributária das águas do Maratauíra e do Jarumã, os rios que banham a cidade e se espalham pelas inúmeras ilhas, constituindo um universo no qual para além do visível há um rastro deixado nos símbolos que teimosamente resistem ao fluxo do tempo.

Proponho-me a descrever este itinerário de forma a perceber na dimensão do espaço-temporalidade de uma cidade, uma persona em cena, com suas multifacetadas expressões em práticas de resistência, uma poética de vida. No decurso de uma investigação de narrativas de artistas que retratam a Amazônia em suas produções aparece como pano de fundo, o ritual da Fofioia, uma forma de ritual caboclo ancestral desaparecido, como antecedente das artes da cena nesta região. As narrativas coletadas no decurso da investigação revelaram como se formam e se deformam na imaginação esta trama de águas e atos humanos. Ressalto ainda, que não distingo aqui, diferenças entre a noção de artista que fazemos na atualidade e aquela tomada livremente, pela interpretação

que fiz do conceito de performance, considerando a fofia como uma performance cabocla, caracterizada pelo improviso poético, pela encenação, revelando uma forma de “desvelamento de um mundo encantado esteticamente na cultura” (LOUREIRO, 2015, p. 110)

Este trajeto se configura como poética, apresentando dois desafios: por um lado é um jogo² com as memórias de um lugar e por outro lado, proponho recriar uma “flânerie benjaminiana”, expressão tomada de Loureiro (2015), uma viagem no tempo e espaço da cidade-palco para compor um mosaico indutor de uma performance. Performance no seu sentido original, parfournir, se refere ao ato de completar uma “experiência”, este termo, na acepção tomada em Benjamin³ como algo sentido intensamente, vivido coletivamente, capaz de ser transmitido em narrativas e perpetuado por gerações. Na modernidade, porém com o avanço do capitalismo, esta experiência se perde e se fragmenta. Seria ainda possível alcançar esta experiência recorrendo àqueles que supostamente a viveram em plenitude como os artistas da cena ?

Nesta etapa inicial proponho-me a tarefa de recriar cenas para dar corpo a um mundo de encantamentos. Essa aura de encantamento é ressignificada a cada momento, por diferentes sujeitos atuantes neste cenário da cidade-palco.

A inspiração para o primeiro ato e primeira cena veio de uma narrativa de um morador da Vila de Beja, contada como história de um tempo inexato, tempo mítico como ciclo de um ritual.

Em tempos primordiais no município de Abaetetuba havia um aldeamento conhecido como Aba-samaúma⁴ Na língua indígena "aba" é homem, e samaúma é uma árvore de grandes proporções, provavelmente essa referência traz o mesmo sentido que tem "Abaeté", "ete" é verdadeiro, forte. Esta referência à cultura indígena sugere uma poética para imaginarmos uma cena:

Os pés batem numa terra preta, e se movimentam para os lados,/ de banda arrastam e batem numa pisada firme/ provocando um som marcado por batidas num tronco oco, em pequenos círculos as mulheres iniciam um murmúrio/ escondendo uma cunhã tímida e amedrontada/ com o corpo completamente pintado./ Numa choça um teba rapaz tem a cabeça molhada com banho de vindicá/ e se prepara para entrar no terreiro e dançar a fofioia (Encantos da fofioia n° 1)

Este verso não pretende sugerir um rito "primitivo", mas expressar a ancestralidade das artes da cena neste lugar. Neste sentido o imaginário é penetrante em possibilidades para articularmos este saber ancestral como antecedente do teatro e da dança. Conforme as narrativas de um antigo morador da Vila de Beja, a Fofioia era dançada como um ritual de casamento/acasalamento e seus cantos podiam corar o colonizador desavisado. Numa conversa com uma moradora do Rio Urubueua, nas ilhas de Abaetetuba, ela fez menção à dança da Fofioia.

A colonização trouxe mudanças drásticas naquele lugar onde o ritmo de vida era regido pelo ir e vir das marés e os dias eram preenchidos com danças, cantos e narrativas de velhos membros das aldeias. Apenas a imaginação nos permite supor como seriam aquelas danças dos rituais supostamente obscenos, porém as mudanças ocorridas naquele mundo foram percebidas e expressas nestes versos pela poetisa Neusa Rodrigues:

BEJA SOB O OLHAR DO VELHO ÍNDIO

Ainda há caminhos de canoas
Que me trazem até onde chamam Beja
Tiaba navegante a toa
Sou saudade de preamar que veleja
Sobre águas ausentes de camboas...

Há anos remando sobre essas marés
Hoje volto Samauma encontrar
Abrindo caminho entre os mururés
Conduzindo no tempo a minha ubá...

Eis que Anhangá vem a mim fuxicar
Que os jesuítas trouxeram outro Deus
Que o homem europeu dizimou o meu povo...
Onde estão os Abaetés!? E Mortiguar, sumiu!?
Igaruana afogou-se no veneno dos rios!?

Japiin me segredou que Samauma
Pra Beja mudou...!
Mortiguar é Conde, agora!
Confesso o progresso
Fez-me perder o caminho de outrora
Não sei qual é o rumo do meu regresso...

Hirto sobre a praia povoada de casas
Percebo que não há mais as frinchas das matas
Por onde olhar pássaros batendo suas asas

Em acrobacias sobre à flor d'água...
Do passado? Nada mais que se encontre!
No peito saudades e mágoas
Movem meus olhos na direção do horizonte:

Uma brisa brejeira beija Samauma levemente
Enquanto o mar toma chopp
Na espuma marinha ainda quente...
Areias solitárias em sol poente...!

Celebram o fim do dia na paz infinita
Da multidão poluidora e barulhenta ausente ...! (RODRIGUES, Neuza.
Beja sob o olhar do velho índio, 2014)

O colonizador europeu, através dos padres jesuítas conforme as narrativas do pesquisador da Fofeia, o Prof. Albertino Lobato⁵, reprimiram com tenacidade aquelas manifestações de canto e dança, sobre as quais a imaginação faz supor, celebravam a imanência física do amor, incompatível com a doutrina e mentalidade cristãs. E assim séculos se passaram e resistindo por encantos e celebrando o riso e o amor, chegamos ao século XX e apresento uma cena da Fofeia das ilhas, contada por uma senhora nascida na Ilha de Campompema, dona Florzinha Paes e aqui recriada neste fragmento

Os remeiros já haviam sido contratados, a canoa com remos de alfaia e uma grande vela iria levar os parentes dos noivos pelo rio Campompema até a cidade de Abaetetuba, onde aportariam na Ponte Italiana. Havia outras montarias amarradas na ponte, para levar os padrinhos e os noivos, os cantadores de Fofeia também já estavam ali com seus chapéus brancos. arrumados por um

importante comerciante daquele lugar. Naquela época todo homem usava chapéu. A noiva com um singelo vestido de cetim impecavelmente branco, embarca e tem um sorriso tímido nos lábios. Os padrinhos ajudaram naquele ritual, comprando o tecido na loja do Seu Pinto. Os noivos iriam em barcos diferentes. O noivo de calça de tergal e camisa de cambraia se sente importante. Depois da cerimônia religiosa na cidade, os barcos enfileirados retornavam para a ilha e os cantos da Fofioia ecoavam rio adentro. Os cantadores pareciam em certo momento completamente em transe, delirantes..
"Minha mãe quando voltar venha la pelo bazar traga um cacho de banana, açai pra nós tomár. Minha mãe Floriana, minha mãe floriana, Açai, miriti, cana"

Aqui já percebemos a referência a uma performance poético-musical, preponderando sobre o seu elemento dançante. A vibração, porém, permaneceu durante muito tempo, conforme relatos que ouvi na comunidade de Cataiandeuá, um ramal que corta a rodovia de acesso a cidade de Abaetetuba. Ali moradores idosos contaram-me que era a Fofioia que animava os festejos de casamento bem como o trabalho nas lavouras. No caso da fofioia cantada na lavoura havia um jogo, um desafio que conforme os relatos das moradoras do Cataiandeuá canalizava qualquer outra forma de disputa que pudesse gerar conflitos.

Ola, ola meus irmãos camaradas
Nós estamos reunidos (o coro de mulheres repete)

Pra roçar nosso roçado
Pra plantar nossa maniva
Ê ê ê ôô
O produto da mandioca meus irmãos
Mais tarde não da fofoca

A fofoa criada para o cortejo do casamento se constituía de versos improvisados e cantados, em reboques entre as remadas de faias, composta de elementos cômicos e eróticos:

Ora, ora vai chegando a nossa filha,
Pra fazer um casamento (o coro repetia com intensidade),
Êêôô na igreja de Conceição,
A nossa irmã Maria Domingas/ arranhou bainha
pro seu facão (faz um gesto obsceno)
Bainha pro seu facão (coro das mulheres com risadas)

Estas narrativas nos permitem pensar como aquele universo do caboclo era eivado pela comicidade, conforme outro narrador daqueles tempos o Seu Benigno Silva, 94 anos, morador do Rio Belchior na sua juventude, contou-me que a Fofoa era desprovida de formalidade, era baseada no improviso e no escárnio, naquilo que ele chama de "pissimidade", como uma virtude de fazer gracejos, rir da vida, a quebra das interdições sociais, a anti-estrutura de Victor Turner⁶.

Aristóteles diz na sua Poética que os comediantes eram mais tolerados no campo do que na cidade⁷. Dionísio, o deus do teatro era um deus campestre, e a Fofoa de Abaetetuba sobreviveu ainda na zona ribeirinha e nos ramais das estradas. Nestes fragmentos procurei rastrear aqueles tempos ouvindo narrativas de antigos moradores daquelas paragens. E assim a

Fofoia era ouvida entre risadas dos convidados de um casamento, embora provocasse também reações de xingamento pelos que se sentiam ofendidos pelas piadas. Os gracejos das fofoias do século XX divertiam ou amedrontavam os noivos pois envolviam diversos temas do cotidiano e do mundo lendário que cercava a vida dos ribeirinhos até mesmo a morte e outros extraídos de lendas que faziam susto na noiva: “Moça bonita que vai se casar,/ Matinta-Perera vai te pegar”; e outro respondia: “Minha madrinha me leve pra beira,/ tenho medo da Matinta-Perera”

Até mesmo temas como a morte eram usados para axincalhar algum morador e fazer gracejos: “Ora ora, cadê meu amigo Belchior ô ô ô/ Não sei se morto ou se vivo/ Ou se o jacaré já comeu ooooô.” As narrativas do Seu Benigno Silva atravessam inúmeros rios e falam de botos, matintas e pajés, com uma riqueza de detalhes permitindo uma pintura da cena do Amarelão recriada neste fragmento:

Era um rapaz estranho e quieto, vivia pelos cantos encurvado, amarelo que dava dó, era ajudante de um homem que vendia café na cabeceira da ponte na qual muitas embarcações aportavam,

A amarelidão do rapazinho deixava a todos preocupado até o momento que seu tio decidiu leva-lo ao maior curador daqueles tempos, o Seu Inácio la do Rio Piramanha. Muita gente consultar com esse pajé adivinhador dos males que afligiam os ribeirinhos.

E assim numa noite levaram o amarelão até o Seu Inacio cuja casa ficava bem perto de um biribazeiro,

Seu Inácio pôs as mãos sobre a cabeça do rapaz e falou alto: "Isto é o boto!" Todos ficaram espantados com aquela afirmação: "Mas como o boto? Como estaria fazendo aquele rapaz não querer mais comer, nem dormir?"

Voltaram para a casa, cansados, mas o rapaz de palidez espantosa não quis comer, nem dormir. ficou lá 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 o boto apareceu e de repente estava se "servindo" do rapaz. O susto gerou uma gritaria enorme e todos correram para agarrar o boto que sumiu antes de pegar uma sova

Estas narrativas traduzem um universo que posteriormente sofreu os abalos da modernidade. Aquele mundo de paixões pelo boto, remos de faia e casamentos com cortejo de Fofioia cantada, desapareceu nas últimas luzes dos anos 60. A modernidade o engoliu. Na interpretação de Seu Benigno Silva, as fofioias foram substituídas pelas orquestras de jazz que chegaram à região das ilhas. Talvez a comicidade da Fofioia, possa ter resistido nas letras do canto da saracura, animal típico da região ribeirinha cantado por um músico negro, Seu Bernardo Rebolada, e mais tarde aquele mesmo "arquétipo do caboclo" marcado pelo riso e pela ironia foram ressignificados nos Cordões de Pássaros, como presenciei numa interpretação impagável da artista Nina Abreu no cordão da Arara, encenando o personagem Chico Lira, papel icônico do caboclo ribeirinho, cheio de matreirices e sarcasmos. Ressalto aqui, que este elo que estabeleço entre a fofioia e as artes da cena, que

posteriormente ao declínio daquela, se mantiveram como formas expressivas da cultura amazônica, é apenas de cunho hipotético baseado numa comparação com certos traços que estas artes mantiveram nas suas produções.

Neste ínterim, focalizo as narrativas de artistas da cena abaetetubense com os quais mantive contato e que apresentaram em suas trajetória este impulso para fazer de suas experiências artísticas um quadro do mundo amazônico. Para ilustrar uma destas experiências apresento um fragmento de narrativa, fruto de minhas lembranças e que condensa o trajeto de uma mulher da cena abaetetubense :

A grande folclorista, atriz, mulher negra e artesã de Abaetetuba, colega de escola do grande poeta Paes Loureiro, contou me certa vez que seu esposo deu-lhe um ultimato: não queria mais que ela se envolvesse com as artes da cena, pois ela atuava no teatro naqueles tempos áureos dos cordões de pássaros, nos quais estava envolvida de corpo e alma. Como herança de sua mãe, ela havia recriado, o Cordão da arara, o Cordão da borboleta e o Cordão da patativa e chegou o momento de fazer uma escolha, pressionada pelo marido a decidir entre o casamento ou continuar a fazer aqueles cordões de bichos nos quais era dramaturga, atriz e cantora. Ela, enfeitiçada como estava pelos palcos, escolheu permanecer no mundo das artes da cena. e assim, estava selado o destino daquela mulher que dedicou o resto de sua vida por uma causa.

Certa vez Dona Nina Abreu relatou-me que na época de sua adolescência, sua casa dava para os fundos de um salão de festas e à noite ficava ouvindo a orquestra de um músico negro, o Seu Bernardo Rebolada, tocar e cantar no encerramento, a

canção da Saracura. Anos depois ela recriou a letra e coreografou a dança da Saracura. Como muitas danças surgidas em comunidades tradicionais esta coreografia buscava recriar os movimentos de um animal, a saracura dos igapós, movimentando uma perna para frente num pulo enquanto a outra dobra atrás. Desse modo o mundo ribeirinho, em sua relação estetizante com a natureza era recriado numa dança

Saracura está cantando, no galinho do cipó,
Canta, canta, meu bem saracura, quiricó,
quiricó, quiricó
Segura a sai e vai dançando numa roda,
A dança da Saracura que agora está na moda.
É uma dança do tempo da minha avó,
Original de Abaetetuba a dança do quiricó
Saracura está cantando (refrão)
Antigamente a festança era animada
Lá na casa do tio Pedro ia até de madrugada
A "muçarada" dançando com seu xodó,
Mas, de longe já se ouvia o cantar do quiricó.
Saracura está cantando (refrão)
Ô Catarina vai chamar o Cipriano,
Vai na cabeça da ponte ver se a água tá
vazando.
Puxa a canoa e vai chamar o Dodó
Pois de longe já se ouve o cantar do Quiricó.
Saracura está cantando (refrão) (Letra de
Nina Abreu e música de Bernardo Rebolada)

Nas entrevistas que fiz com seu Benigno Silva, quando perguntei sobre as músicas que se cantava e se dançava na sua juventude, vivida no Rio Belchior, zona ribeirinha de Abaetetuba, ele cantou uma versão da canção da Saracura. Desse modo, vale dizer que o universo caboclo, era constantemente recriado ou ressignificado através das práticas de artistas da cena envolvidos nesse "encantamento de fofioia",

expressão aqui usada para simbolizar a raiz desse desejo de estar em cena, cuja matriz se localiza em nossa própria cultura Amazônica e não somente, numa influência do colonizador europeu.

Provavelmente esse élan com o mato e suas criaturas, tem atuado em toda sua potência nas artes da cena abaetetubense. Na década de 90, a escritora, compositora e dramaturga Neusa Rodrigues, criou o grupo teatral Viva Voz revitalizando nas encenações o mundo dos caboclos, seus rios e matas, trazendo na sua dramaturgia a resistência e a preocupação ambiental, considerando o contexto da instalação dos grandes projetos na região. Na narrativa de Neusa Rodrigues ficou marcado o seu pendore para os povos da água, como demonstra no relato poético da Lenda do Poço da Moça, inspiração para uma cena na conhecida canção que conta as disputas entre a tribo dos Abaetés e os Samaúmas, tendo como pano de fundo os amores de Suí e Taianá, além da Lenda do Cavalo encantado, da "Cidade que aparece no fundo do poço" e a dos "Peixes coloridos".

Nesse mesmo filão, de artistas seduzidos pelos "encantamentos de fofoia", citarei na atualidade a resistência da cultura cabocla amazônica nas produções do bailarino clássico e ator Tiago Farias do grupo Matintando, embrenhando-se no universo lendário ao incorporar o "boto das ilhas" onde soava o jazz (pronunciava-se jass) e se dançava, uma coreografia que agora vem sendo recriada por antigos moradores que encenam à luz de candeeiros, diante de uma paisagem ribeirinha, numa cena

em montagem, a qual tive a oportunidade de participar. Nessa mesma vertente, Augusto Neves e Toni Pinheiro apresentam-se em memoráveis performances de caboclos no grupo por eles criado, o Pérola do Tocantins. Com os Trovadores do Céu no qual atua o performer mestre Tóti, improvisando em suas letras que falam jocosamente das aventuras e desventuras amorosas de um caboclo ribeirinho.

Estas experiências aqui descritas revelam um elo com o *carpe diem* do caboclo amazônico, com uma esteticidade cultivada nas beiras dos rios e nas trilhas das matas, recriadas por artistas da cena, numa forma de resistência e adesão a uma poética que teima em celebrar essa comunhão com a natureza, em suas variadas formas de canto, dança e encenação, mesmo diante de uma paisagem que se desmancha diante de nossos olhos por efeito da modernidade avançando sobre o tempo e o espaço dos seus sonhos,, provocando-nos o medo de saber que talvez para a posteridade, pouco restará desses encantos, como nos diz Loureiro “sinto-me como quem chega à embocadura do rio Amazonas, diante do mar de uma incerteza oceânica” (LOUREIRO, 2015, p. 431).

Conclusões:

Os artistas da cena buscam constantemente uma inspiração e temas para suas criações que se corporificam nas variadas formas de expressão, depois de um processo de experimentação. No caso desta pesquisa, venho me

debruçando sobre um tema amazônico, assumidamente carregado de intenções políticas: a defesa de uma cultura constantemente sob ameaça de desaparecimento. As narrativas apresentadas não almejam se tornar um espelho da sua nutriz localizada em outro contexto, talvez inalcançável para nossa imaginação, mas propor a sua recriação poética num embate constante com a implacável realidade do tempo.

Esta proposição baseada na investigação de fragmentos da cultura abaetetubense, posteriormente poderão servir de referências para a criação cênica, além de que as narrativas que expressam experiências de artistas envolvidos na temática amazônica, traz possibilidades de fomentar a pesquisa e seus desdobramentos nas linguagens artísticas, reiterando o parecer de Paes Loureiro, que vê nas manifestações desta cultura uma “esteticidade, como função essencial ao homem, vetor de identidade numa sociedade dispersa”. (PAES LOUREIRO, 2015, p. 35).

Destaquei neste artigo a quebra de fronteiras no entendimento do conceito de artes da cena, ampliando seu referencial considerando as práticas de narrativas, de elementos da cultura local que apresentam nos seus contornos, traços da performance e da criação poética.

Novos desafios feitos de velhas histórias? Diria para além de reduzir o tema da cultura abaetetubense/amazônica a um mero devaneio poético passadista, um esforço de partilhar este saber, encontrado em lugares onde a arte, como nos mostra

Gomes: ainda é “catalisadora de sentimentos que viabilizam um diálogo” (GOMES, 2013, p. 394).

Referências

ARISTÓTELES. A poética. Versão em e-book obtida no link [Arte Poética - Aristóteles \(dominiopublico.gov.br\)](http://ArtePoética-dominiopublico.gov.br), acesso em 12/04/2020.

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, 2012.

DAWSEY, John C. “O teatro dos ‘bóias-frias”: Repensando a Antropologia da Performance”. Revista Horizontes Antropológicos, Ano 11, no. 24, jul-dez, 2005.

GOMES, Jones da Silva. Cidade da arte: uma poética da resistência nas margens de Abaetetuba, Tese de Doutorado em Antropologia. UFGA, 2013.

JUNG, Carl. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. São Paulo: Ed. Vozes, 2000.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica. Uma Poética do Imaginário. São Paulo: Escrituras, 2015 (Obras reunidas, v. 4).

RODRIGUES, Carmem Isabel. Caboclos na Amazônia: a identidade na diferença. Novos Cadernos NAEA v. 9, n. 1, jun. 2006.

RODRIGUES, Neusa. Beja sob o olhar do velho índio. Poema apresentado no Festival Natalino da Vila de Beja, 2014.

SCHECHNER, Richard. In LIGIERO, Zeca.(Org.). Performance e Antropologia de Richard Schechner. RJ: Ed. Mauad X, 2012.

NOTAS

¹ O conceito de arquétipo tal como foi descrito por Carl Jung, diz respeito a um modelo universal que condensa “manifestações da essência da alma” (JUNG, 2000, p. 17), Neste sentido o modelo representado pelo arquétipo condensa experiências universais e se torna adequado para uma referência quando pensarmos uma determinada situação, na qual experiências pessoais se somam a uma construção coletiva.

² Conforme Schechner os Estudos da performance se referem a um campo interdisciplinar a respeito de variados fenômenos que apresentam características de rituais e apresentações artísticas. Toda performance tem

o caráter de jogo e liminaridade. Para Dawsey (2005) a performance está sempre ligada a experiências marginais, aquelas que ocorrem na borda do sistema.

³ Walter Benjamin articula a noção de experiência coletiva em seu sentido pleno vinculada às narrativas das sociedades tradicionais, em alemão *erfahrung*, à memória em textos como *O Narrador* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

⁴ Estas informações foram-me relatadas pelo Prof. Albertino Lobato, que realizou na década de 80 uma investigação sobre o tema e entrevistou um antigo morador da Vila de Beja, e de acordo com esse informante, no século XVI o lugar que deu origem a Abaetetuba se chamava Aba-Samaúma em referência à tribo dos samaúmas que habitavam aquelas paragens, à qual os portugueses deram posteriormente o nome de Beja. Ali havia um ritual de dança, canto e música denominado fofia

⁵ Prof. Albertino Lobato é professor e radialista em Abaetetuba e realizou na década de 80 uma pesquisa sobre a fofia, entrevistando um homem idoso na vila de Beja cujo relato foi descrito posteriormente sobre a fofia dançada pelos índios samaúmas.

⁶ A antiestrutura é uma noção elaborada por Victor Turner, estudioso dos rituais, e é ligada à quebra dos interditos sociais, à libertação das demandas do cotidiano (SHECHNER, 2012, p. 68).

⁷ Aristoteles, *Poética*, p. 243

**A GERAÇÃO Z E O SUPORTE TOUCH SCREEN: CONEXOES
ENTRE ARTE E TECNOLOGIA NA EDUCAÇÃO BÁSICA.
GENERATION Z AND TOUCH SCREEN SUPPORT: CONNECTIONS
BETWEEN ART AND TECHNOLOGY IN BASIC EDUCATION.**

Sandro Pereira de Almeida / PPGARTES-UFPA

RESUMO

Os moldes sociais no século XXI apresentam suas variadas transformações tanto em relações individuais quanto em coletivos no campo educacional. A acessibilidade e a democratização tecnológica proporcionam o surgimento de metodologias e práticas educativas parcialmente voltada com a tecnologia. Entender esse comportamento das variadas gerações vigentes, pode aprimorar o entendimento entre Arte e tecnologia aplicada na educação escolar. Este artigo enfoca experiências relativas ao uso da tecnologia mobile junto com práticas e didáticas aplicadas no ensino/aprendizagem em Artes Visuais no magistério superior pelo Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR).

PALAVRAS-CHAVE

Acessibilidade Tecnológica; Didáticas Aplicadas; Experimentações em Stop Motion.

ABSTRACT

The social molds in the 21st century present their varied transformations both in individual and collective relationships in the educational field. Accessibility and technological democratization lead to the emergence of educational methodologies and practices partially focused on technology. Understanding this behavior of the various generations in force can improve the understanding between Art and applied technology in school education. This article focuses on experiences related to the use of mobile technology together with practices and didactics applied in teaching / learning in Visual Arts in higher education by the National Plan for the Training of Teachers of Basic Education (PARFOR).

KEYWORDS

Technological Accessibility; Applied Didactics; Stop Motion Experiments.

Introdução

A compreensão do mundo contemporâneo através das poéticas visuais e sua relação interligada diretamente com as mídias digitais no século XXI, proporcionam uma ampliação no campo das Artes para além das galerias, rompendo barreiras entre a criação artística e sua relação com a tecnologia na educação básica. Sobre esse aspecto é possível e interessante notar uma forma subjetiva de criação na contemporaneidade, onde o aluno possa experimentar e se inteirar conceitualmente entre a arte e a era digital, dentre esses recursos digitais de manipulação e edições de vídeos, destacam-se os aplicativos de celulares, com suas introduções e interfaces básicas, permitindo ter resultados significativos tanto como experimentações pessoais e também metodológicas, estimulando o senso crítico, conceitual e criativo do indivíduo, podendo proporcionar o surgimento de identidades coletivas acerca do ensino da arte na educação.

Arantes (2005), enfatiza que,

À medida que o computador vai se tornando mais acessível, principalmente a partir dos anos 1980/90, as possibilidades de experimentações artísticas com os recursos computacionais começam a se ampliar. Questionar as distâncias espaciotemporais, criar ambientes que ampliam o campo perceptivo do interator, criar espaços específicos de cooperação, onde os usuários experimentam, compartilham, transformam e intensificam maneiras de sentir e ver o mundo, trabalhar com questões da área da biologia e vida artificial têm sido, desde então, a tônica das experimentações em mídias digitais.

Relações entre a arte e a tecnologia, propiciam formas modernas de conhecimento, valorizando e permitindo a interação social, e

também, auxiliando práticas de ensino de forma simples e atrativa, pois comparando resultados práticos através de aplicações portáteis, podemos obter métodos capazes de inserir o aluno como um criador em seu próprio tempo, e também poder veicular suas criações em ambientes virtuais, proporcionando assim, um amadurecimento conceitual nas Artes através do resultado de sua criação para várias camadas através de redes sociais. Para Arantes (2005), ampliar a noção de interface para outros domínios, além dos aparatos estritamente informáticos, nos permite, assim, repensar também as relações sujeito/obra da produção estética na era digital. (ARANTES, 2005, p.62).

Vincular as novas mídias junto com o ensino das Artes, favorece dinâmicas ampliadas de ensino/aprendizagem na educação formal, entretanto é possível analisar problemáticas referentes a conflitos de gerações entre professor e aluno, de um lado, o publico jovem e sua fácil adaptação com as tecnologias sendo denominados socialmente pela geração Alfa e z, que são as pessoas que nasceram em 1996 até os dias atuais, e por outro lado, o publico mais tradicional, denominados geração x, y e Baby Boomers, que são os nascidos entre 1946 até 1995. Para Jordão (1996),

A cada dia, mais os professores se deparam, em suas salas de aula, com alunos que convivem diariamente com as tecnologias digitais. Estes alunos têm contato com jogos complexos, navegam pela internet, participam de comunidades, compartilham informações, enfim, estão completamente conectados com o mundo digital. (JORDÃO, 2009, p. 10).

O choque entre as gerações é inevitável, saber conduzir de forma democrática o conteúdo é o que faz o diferencial principalmente na docência, partindo desse princípio é fundamental que todas as pessoas precisam ter domínio do conhecimento para agir sobre sua realidade, buscando formações e atualizações referentes as novas mídias, embora a mesma esteja presente de forma rotineira na vida das pessoas. Estreitamentos entre a democratização tecnológica nas regiões de ilhas no Estado do Pará.

O percurso que as novas mídias vêm seguindo é de dimensão grandiosa no século XXI, Jordão (2009) define como a geração dos "nativos digitais", relacionando o uso massivo de computadores e as redes de internet. Câmeras de alta resolução, armazenamentos internos com grande capacidade, processamentos rápidos e inteligentes, aplicações variadas para determinadas situações, e banda larga com rápida velocidade. O mundo contemporâneo apresentou suas mais variadas ferramentas tecnológicas dentre elas, o uso frequente de internet é perceptível, para muitos, é uma ferramenta essencial, que varia, desde um simples passar tempo, até importantes transações tanto bancaria quando comerciais, entretanto, é possível notar uma carência tecnológica nos ambientes de ilhas e também áreas rurais.

Experiências acerca de práticas educativas em Artes Visuais nos municípios de Abaetetuba e Alenquer no Estado do Pará, evidenciei problemáticas referentes ao uso de computadores na

sala de aula, dentre o mais comum, era a falta de acesso à internet.

Em ambos os municípios citados, a maioria dos alunos não tinham computadores e nem notebooks, e quando precisavam de internet, iriam na zona urbana dos municípios. Nesse sentido o uso das novas mídias passa a ser um desafio entre o docente e a educação básica, evidenciando uma carência quanto ao uso de novas tecnologias em sala de aula.

A construção da fundamentação básica desta pesquisa é de natureza qualitativa, uma vez que seu foco é a compreensão e explicação das relações sociais e sua dinâmica, ela propõe o entendimento entre uma modernização no ensino-aprendizagem em artes visuais através de recursos digitais portáteis acerca do campo contemporâneo. O foco da pesquisa é possibilitar, em partes, dinâmicas entre a tecnologia e as práticas educativas em artes, respeitando e analisando problemáticas e carências de materiais para o auxílio prático em experimentações na educação básica pública, proporcionando assim, o surgimento de um laboratório coletivo e dinâmico no ambiente escolar, que possa favorecer o entendimento entre as práticas artísticas com as mídias digitais como um recurso de ensino. Tendo como fundamentação teórica os pesquisadores: ARANTES, DOMINGUES, COSTA E SANTELA, que possibilitaram o entendimento entre ciência, arte e comunicação através do uso das novas mídias tecnológicas, e outros pesquisadores que estruturam a base teórica dessa pesquisa que possibilitam fazer a relação e convergência entre possíveis recursos dinâmicos

tecnológicos na educação básica. Com base nesses recursos, a pesquisa buscará focar através de resultados, o entendimento entre o fazer artístico, o método, o conteúdo, e maneiras de avaliar o ensino das artes visuais na era digital no século XXI.

O percurso Docente

Desenvolver metodologias de ensino no campo das artes através das novas tecnologias nos tempos atuais sempre é visto como uma forma desafiadora para os educadores principalmente na rede pública de ensino, o tempo e o quadro que a disciplina de artes dispõe é desfavorável nas escolas públicas. Tendo em vista esse descaso, a agilidade do educador em ter um domínio no método aplicado junto com técnicas desenvolvidas acerca da tecnologia, podem proporcionar eficácia e qualidade no ensino, embora a juventude esteja engajada e inserida no mundo moderno através da cultura digital, é possível notar a proporção grandiosa que interliga a tecnologia junto com a criação artística tanto para fins avaliativos quanto para significâncias ao longo da vida. A cultura de uma determinada região passa a ser vista e apresentada como uma narrativa com interface dinâmica e atualizada, explorando o senso crítico e criativo do aluno. A dinâmica foi realizada através do Plano Nacional de Formação de Professores (PARFOR), no período de julho de 2018 no campus de Abaetetuba, no qual o objetivo de proporcionar através da criação de stop motion. Um diálogo contemporâneo entre a cultura local regional e o contexto histórico do percurso da arte através de um vídeo apresentação como forma avaliativa de obter resultados acerca do envolvimento entre a poética visual e

a crítica conceitual de grupos de alunos na disciplina de laboratório de animação do curso de Artes Visuais.

É possível notar a proporção grandiosa que interliga a tecnologia junto com a criação artística, tanto para fins avaliativos quanto para significâncias ao longo da vida, contudo, tais relações de aprimoramento dificilmente são praticadas em sala de aula, potencializando o distanciamento entre a tecnologia e o ensino da Arte na escola. Pimentel (2002) enfatiza que,

O uso de tecnologia em Arte não acontece somente em nossos dias. A Arte, em todos os tempos, sempre se valeu das inovações tecnológicas para seus propósitos. Até mesmo porque seu ideal de transcendência ao comum necessita do que está disponível, para que algo seja criado. (PIMENTEL, 2002, p. 114).

Adaptar-se as mudanças aceleradas tecnológicas é um fator indispensável no campo docente, levando em consideração seu público alvo, que já tem tendência e afinidades junto com dispositivos móveis e também as mais variadas aplicações portáteis.

É possível notar a proporção grandiosa que interliga a tecnologia junto com a criação artística, tanto para fins avaliativos quanto para significâncias ao longo da vida, contudo, tais relações de aprimoramento dificilmente são praticadas em sala de aula, potencializando o distanciamento entre a tecnologia e o ensino da Arte na escola. Pimentel (2002) contribui,

O uso de tecnologia em Arte não acontece somente em nossos dias. A Arte, em todos os

tempos, sempre se valeu das inovações tecnológicas para seus propósitos. Até mesmo porque seu ideal de transcendência ao comum necessita do que está disponível, para que algo seja criado. (PIMENTEL, 2002, p. 114).

O posicionamento do educador em observar as mudanças, e contribuir com a mesma, fortalece de forma significativa os aprimoramentos nas didáticas de ensino, porque o campo ampliado do mundo tecnológico é como uma caixa com inúmeras ferramentas que quando aplicadas corretamente, o seu resultado é eficaz, entretanto, cada ferramenta tem um determinado objetivo, no campo da Arte elas proporcionam uma abrangente relação entre a interatividade e a acessibilidade no ensino na contemporaneidade.

Direcionar a pesquisa com as experiências adquiridas

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

Com experiências adquiridas no Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica (PARFOR), consegui coletar

informações, vivências, e singularidades acerca da tecnologia com a educação, contextualizado e praticando a pesquisa ainda em desenvolvimento, tendo total liberdade na produção da escrita para a pesquisa.

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

A cultura de uma determinada região passa a ser vista e apresentada como uma narrativa com interface dinâmica e atualizada, explorando o senso crítico e criativo do aluno. A dinâmica tem por objetivo proporcionar através da criação de um vídeo animação em stop motion, um diálogo contemporâneo entre a cultura local regional e o contexto histórico do percurso da arte através de um vídeo apresentação como forma avaliativa de obter resultados acerca do envolvimento entre a poética visual e a crítica conceitual de grupos de alunos na disciplina de laboratório de animação do curso de Artes Visuais.



Figura 1. Laboratório de Animação, Alenquer, 2019. Fotografia, 13 x 10 cm.
Foto: acervo.

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

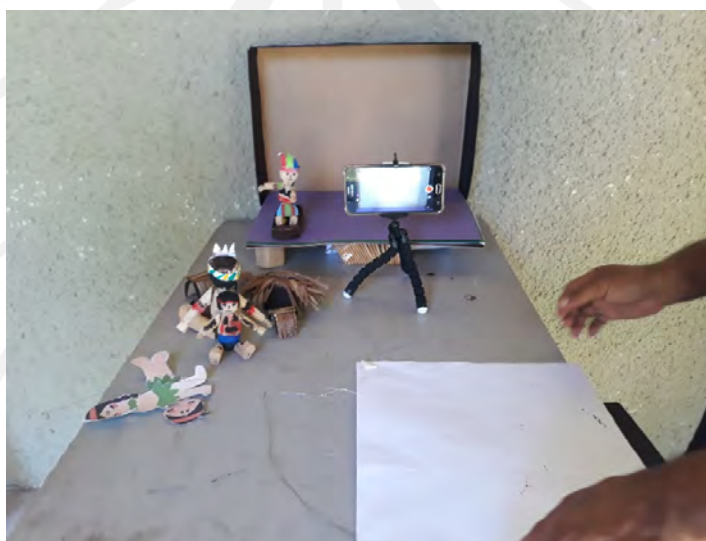


Figura 2. Laboratório de Animação, Abaetetuba, 2020. Fotografia, 13 x 10 cm.
Foto: acervo.

As dinâmicas entre o fazer artístico em artes visuais proporcionam esse diálogo diretamente entre o aluno, um aparelho celular e seu conceito através de sua criação, que segundo Arriaga (2014),

[...] continua sendo hoje algo cheio de vitalidade e, como organismo vivo que é disposto sempre à adaptação às circunstâncias em mudança, à busca de maior eficiência nas soluções que formula e ao diálogo com novas visões que emergem sobre a educação artística, em outros lugares. (ARRIAGA, 2014, p. XVIII).

Nota-se que a mídia na educação se bem utilizada pode trazer grandes resultados, e até ajudar na formação de um indivíduo, pois com uma grande e abrangente interface simples de aplicativos, observamos aplicações relacionadas tanto para a educação inclusiva quanto para mero fins recreativos.

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

Conclusões

Através de pesquisas realizadas pode-se concluir que as mídias digitais têm seus méritos e também deméritos na educação básica, mas cabe a cada um a forma correta de sua inserção como meio didático no ensino da arte, tanto os responsáveis dos

alunos quanto o próprio professor podem fazer parte de ciclo conceitual. A mídia é toda a tecnologia que nos rodeia, e essa tecnologia tem crescido dia após dia. As dinâmicas entre o fazer artístico em artes visuais proporcionam esse diálogo diretamente entre o aluno, um aparelho celular e seu conceito através de sua criação. Nota-se que a mídia na educação se bem utilizada pode trazer grandes resultados, e até ajudar na formação de um indivíduo, pois com uma grande e abrangente interface simples de aplicativos, observamos aplicações relacionadas tanto para a educação inclusiva quanto para mero fins recreativos. Pode ser um tanto significativo a absorção de conteúdos na escola com uso de recursos que estão no dia a dia da maioria dos estudantes, embora é notório a observação do uso de aparelho celular com quase todos os alunos em variadas faixas etárias de idade. Por fim, entende-se que investir em uma modernização no ensino das artes passa a ser um fator importante em uma era de indivíduos que cultivam o mundo online e tecnológico como uma forma de passar o tempo e também de buscar novos conhecimentos.

Referências

- aRANTES, Priscila. Arte e mídia: Perspectivas da estética digital. São Paulo: SENAC, 2005.
- ARRIAGA, Imanol Aguirre. Ana Mae Barbosa: Ou como Navegar entre a Fidelidade a um Ideário e a "Incessante Busca de Mudança". In: BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Estudos; 126/dirigida por J. Guinsburg).
- BRASIL. LDB: Lei de diretrizes e bases da educação nacional [recurso eletrônico]: Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece

as diretrizes e bases da educação nacional. 10. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2010. 46 p. (Série legislação; n. 130).

DOMINGUES, Diana. "A Humanização das Tecnologias pela Arte". In: DOMINGUES, Diana (org.). A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

JORDÃO, Tereza Cristina. A formação do professor para a educação em um mundo digital. In: BRASIL. Ministério da Educação. Salto para o futuro. Tecnologias digitais na educação. Ano XIX. Boletim 19. novembro-dezembro, 2009.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Ensino/Aprendizagem de Arte e sua Pesquisa. In: ROCHA, Maurilio Andrade; SOUZA, José Afonso Medeiros (orgs). Fronteiras e alteridades: olhares sobre as artes na contemporaneidade. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2014.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Tecnologias contemporâneas e o ensino da Arte. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). Inquietações e mudanças no Ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002.

Sandro Pereira de Almeida

Licenciado Pleno em Artes Visuais (UFPA), com o Título de Láurea Acadêmica. Mestrando em Artes Visuais (PPGARTES-UFPA), sob Orientação da Professora Dra. Rosângela Marques de Britto. Foi Professor substituto no curso de Artes Visuais (ICA-UFPA) e Professor externo (PARFOR/ARTES VISUAIS/UFPA), foi contemplado com o Prêmio Preamar de Arte e Cultura (SECULT-PA) e é membro do grupo de Pesquisa: Arte, memórias e acervos na Amazônia. Contato: sandrohip@hotmail.com

WAJANGA¹ MARI² – RITUAIS DE ARTE-MEDICINA EM ALDEIAS
MĒBÊNGÔKRE-KAYAPÓ
WAJANGA MARI - MEDICAL ART RITUALS IN MĒBÊNGÔKRE-
KAYAPÓ VILLAGES

CABRAL, RIBEIRO CABRAL
UFPA

RESUMO: No mundo Kayapó o Gavião-Real apresenta a ameaça, o perigo, mas também a fuga ancestral. Este perigo em Terra Indígena MĒbêngôkre-Kayapó revela os feitiços promovidos por instituições religiosas que declinam o Povo indígena e desalinham a espiritualidade MĒbêngôkre-Kayapó. Este artigo tem como objetivo compartilhar um percurso preliminar dos 'buracos' da pesquisa em arte ritual. Metodologicamente me alinho à experiências dos indígenas da etnia Yudjà e da etnia Guarani no estudo de caso. Os possíveis resultados serão compartilhamentos das inquietações teóricas da pesquisa em Arte-medicina.

PALAVRAS-CHAVE: Arte-Medicina, Ritual, MĒbêngôkre-Kayapó.

ABSTRAC: In the Kayapó world, the Gavião-Real presents a threat, danger, but also an ancestral escape. This danger in MĒbêngôkre-Kayapó Indigenous Land reveals the spells promoted by religious institutions that decline the indigenous people and misalign the MĒbêngôkre-Kayapó spirituality. This article aims to share a preliminary route to the 'holes' of research in ritual art. Methodologically I align myself with the education of the indigenous Yudjà and Guarani ethnicities in the case study. The possible results will be shared from the theoretical concerns of research in Art medicine.

KEYWORDS: Art-Medicine, Ritual, MĒbêngôkre-Kayapó.

O buraco do céu



Figura 1: Teia de Aranha, mosaico em rede. Autor: Rafael CabralFonte: Caderno de Desenhos nº1

O Povo indígena Mebengokre-Kayapó habitam sete porções de área homologadas pelo governo federal, mas que ancestralmente seria muito maior comparado ao que temos hoje homologado judicialmente. O Povo circula pelo território ainda que em área demarcada. É um Povo que caminha desde o século passado do planalto central até as terras do sul do Pará e norte do Mato Grosso, onde suas Terras estão homologadas. Falantes de língua Jê, mantem traços históricos da linhagem deste tronco linguístico.

Ser guerreiro é um dos traços marcantes dessa linhagem. Foram conhecidos pelos karajá, principal grupo que guerreavam, como 'caia pó' que significa na língua tupi karajá – igual a macaco ou como macaco. Os karajá representavam assim os kayapó devido a presença de uma das principais armaduras kayapó que se baseava na pintura total do corpo com jenipapo para facilitar a camuflagem na floresta. Porém a designação do Povo seria mebengokre que na língua Jê, próprio do Povo, significa 'povo do buraco d'água ou da nascente do rio'

Foi assim que os Mebengokre ficaram conhecidos como kayapó. Por se envolverem em ataques sangrentos a outros Povos indígenas, mas fundamentalmente a sociedade não indígena que se emancipava no entorno das áreas historicamente ocupado por eles. Foi a partir daí que os kayapó ficaram conhecidos como um povo sangrento. E foi a partir desses confrontos e proteção de suas terras que começaram a ser perseguidos e viraram o foco das missões jesuítas e das políticas de atração nacional promovido pelo Serviço de Proteção ao Índio – SPI no começo do século XX na intenção de “amansamento” via pacificação cristã.

Os kayapó nessa época foram identificados como o povo mais sangrento e guerreiro da época pois foram os últimos a serem pacificados como grupo indígena. Muitos morreram para chegar a esse ponto, tanto indígenas como não indígenas. Há relatos na literatura antropológica realizado por Expedito Arnold (1971;1987;1974) que demonstram em seus estudos um panorama bastante tenso entre a horda kayapó e a sociedade das cidades emancipadas do entorno. Esses dados bibliográficos foram importantes para essas tramas e que contam com a organização de acervo digital destinado ao domínio kayapó, exaustivamente realizado por mim, na biblioteca do Museu Emilio Goeldi em Belém do Pará.

A partir dos achados históricos encontrados em uma vasta bibliografia da época das frentes de atração indígena liderado pelo governo federal que identifiquei um movimento violento e

motivador da realidade kayapó atual. Hoje o Povo kayapó habitam a área homologada entre o cerrado e a floresta amazônica. A maior parte vive em aldeias em formato circular com famílias uroxilocal e fundamentalmente matrilinear (LEA, 1993).

Foi a partir de meus compartilhamentos dos últimos anos (CABRAL 2013; 2015) aliado com a primeira etapa do doutoramento – que foi a varredura na biblioteca do Museu Goeldi – atentei para um achado importante que desencadeou o surgimento desta tese que ocorre a partir das missões jusuítas e da pacificação via cristianismo, desalinhamento da espiritualidade Mebengokre-Kayapó frente à atração nacional promovido ao longo dos séculos pelo governo federal junto com alianças internacionais.

O que tentamos entender neste momento serão pistas de uma tese em processo que tenta clarear os feitiços lançados por um movimento religioso de cunho cristão que foi a principal via de pacificação dos Povos indígenas e fundamentalmente dos Kayapó. É uma prática reiterada até hoje, silenciosa mas violenta. É importante ficar claro que os kayapó não são pacíficos e que não se deixaram pacificar tão fácil.

Este material é um compartilhamento preliminar de uma tese de doutoramento em processo que será construído por meio de três tópicos abaixo. A primeira parte aponta sobre a apresentação do grupo e as possibilidades de encontro entre dos povos indígenas em território kayapó na intenção de criar um estudo ritual a partir do agenciamento das plantas professoras (ALBUQUERQUE,

2015) no objetivo de pensar/fazer contrafeitiços para estratégias de um novo alinhamento da espiritualidade como se deu nos casos dos Guarani e os Juruna (yudja), estudados no aprofundamento desta tese.

A segunda parte sobre a metáfora do ataque, algo que demorei para compreender junto aos parentes indígenas e que para mim, torna-se assombração metodológica. É a partir do mito do gavião-real que sigo no aprendizado das estratégias de ataque e apresentação das possibilidades de contrafeitiços que no estudo deste trabalho está cada vez mais perto de um ataque e afirmações das práticas rituais em território kayapó.

Na terceira parte apresento um pensamento preliminar ainda estado de maturação dos contrafeitiços a partir da aproximação do estudo de caso de dois Povos indígenas que recentemente mantiveram um contato e estado de permanência das medicinas sagradas; e assim modificaram sua existência, realinhando a espiritualidade, recuperando o território na tomada de consciência ancestral. Quem mais do que as plantas professoras para nos ensinar, realinhar e ritualizar práticas sagradas da existência vivente?

O retorno ao buraco do tatu.

Quando o mundo ainda não existia, um grande buraco foi feito no céu, e com ele um grande roedor comendo toda a abóboda celeste. Foi quando um indígena da classe Mebenget (ancião) avistou esse enorme buraco correndo atrás da caça. Correu, correu, até chegar na ponta de um precipício e avistar de lá o

planeta Terra. Com isso voltou a até a aldeia e falou para todos os parentes que voltaram para ver o buraco e decidiram colocar fios e objetos de pertencimento para fazer uma enorme corda até a Terra.

Após longos anos, o Povo foi se dividindo no território em outras aldeias, formando grupos ou divisões na região localizada hoje nas confluências dos Rios Tocantins-Araguaia, mas estariam em movimento desde o Planalto Central até o Pará, séculos atrás (CABRAL, 2013, 2015). Os Mëbêngôkre-Kayapo falam língua Jê e estão hoje localizados em aproximadamente cinquenta aldeias espalhadas ao sul do Pará e Norte do Mato Grosso. No Pará estão as aldeias que possuem afinidade com uma primeira horda kayapo que se dividiu séculos atrás na proximidade Tocantins-Araguaia chamada de Gorotire, e outros autodenominados como horda Metuktire³.

Os Gorotire e os Mektutire fazem parte da mesma tradição. São todos Mëbêngôkre. Porém com compreensões filosóficas diferenciadas hoje em dia. A primeira, são aldeias localizadas em áreas problemáticas onde a extração de minérios e madeira ilegal são muito presentes tendo muitos indígenas cooptados. Nessas aldeias os acordos com ilicitudes são bastante presentes, quase todas enfeitadas pela magia capitalista. Algumas mais, outras menos. Possuem uma certa fragmentação de posições políticas. Algumas modificaram a estrutura tradicional da aldeia Mëbêngôkre que se comporta tradicionalmente em formado circular com casas concêntricas.

Ao que parece os Metuktire estão mais coesos no território e possuem hoje uma liderança bastante forte politicamente na figura de Raoni Mektutire. Com isso as aldeias Mektutire têm uma figura a quem despertar. Um despertar de uma nova ordem e de um novo cenário político desafiador para os Povos da Floresta. Isso repercuti em toda a tradição. Porem muitos indígenas preferem seguir as ideias do indígena Tuto Pombo (Gorotire), considerado um dos grandes 'garimpeiros' kayapó que realizaram acordos nacionais e abertura de poços para extração de minérios na ditadura militar do Brasil – acumularam grandes riquezas. E parece que hoje o cenário se configura para o mesmo fim.

Infelizmente o Piô-Kaprim "folha suja" tem seus odores, e a horda que seguiu Tuto Pombo estão localizados em regiões bastante difíceis, com aldeias adoentadas, casas de alvenaria, grandes quantidades de lixo. Esse enfeitiçamento se dá primeiramente pela dependência real da cidade. Muitas aldeias dependendo como nunca na história Mëbêngôkre, dos materiais e bens de consumo dos grandes centros urbanos. Porem muitos resistem e não aceitam essas condições.

Um problema real para ser enfrentado. Uma questão que até então era visto por mim, mas não havia enxergado nesses pouco mais de uma década de trabalho e vivência com meus parentes de matrinhagem. Percebi que ao longo desses últimos anos, eu também estaria enfeitiçado por um romantismo tópico.

Isso tudo para mostrar o começo de uma complexidade que este material não dará conta de responder, mas que pretendo

responder na tese. A complexidade das atividades relacionais intra e inter aldeamento. Uma complexidade de atores socioculturais onde estão indígenas, madeireiros, garimpeiros, e o Governo Federal (Escolas Indígenas e Postos de saúde indígena dentro de aldeias Mëbêngôkre-Kayapó). As evidências de enfeitiçamento que identifiquei no momento são da horda Gorotire que se encontra em uma maior tensão no território paraense e é a horda que ao longo desses mais de dez anos venho me reconhecendo. É a horda que se encontra enfeitiçada tanto pelo pio kaprim⁴ (dinheiro), quanto pela mudança dos conceitos de saúde-doença. E por uma das piores magias de enfeitiçamento: o catolicismo e protestantismo que desalinha a espiritualidade e desalinha a cultura, as práticas ancestrais.

De norte a sul, pude ao longo desses últimos anos estar em contato e permanência artística e afetiva com os parentes de kaprankrere (Redenção), Apexti (São Felix do Xingu). Dois pontos de tensão, um mais ao norte e outro mais ao sul do Pará. Mais ao norte kaprankrere, e mais ao sul Apexty. Dois pontos de conexão e observação de como as aldeias estariam se organizando.

As aldeias mais ao sul ainda estão mantendo organizações tradicionais de uma aldeia kayapó que se organiza em formato circular com casas concêntricas. Porém o que interessa é a investigação da diferença. O que se tem de diferente é conhecimento que quase todas tem uma relação bem próxima com igrejas católicas e protestantes. O que difere essa aproximação e como isso se manifesta na produção material e

imaterial do Povo Kayapó? Umas mais intensas e outras nem tanto. Isso é uma evidencia bastante forte das possibilidades de mudanças na estrutura cosmológica por meio de um novo ordenamento invisível promovido pelas instituições religiosas de fundamentação cristã.

Em algumas aldeias começa dar vazão para a compreensão do mito de Jesus Cristo e esquecendo qual real buraco realmente vieram. Jovens enfeitiçados e permanecendo cada vez mais nas cidades, dependentes e se incorporando da performance da cidade, outros cada vez mais no mundo das drogas onde o alcoolismo é um dos reais problemas de enfeitiçamento.

Entre todas as aldeias deste território, duas eu estaria mais próximo, Kaprankrere e Apexty e que potentemente receberiam o evento das cerimonias de medicinas; um evento realizado como proposição metodológica para o agenciamento das plantas professoras (ALBUQUERQUE, 2015). Pensar num comando ritual por meio do vegetal, das plantas por meio da mediação e troca de conhecimento entre parentes que manipulam as medicinas sagradas que hoje, são os parentes kuni kuin – Acre e os Mëbêngôkre-Kayapó - Pará. Será um encontro entre Povos com trocas de saberes tão caro, principalmente à saúde kayapó, pois esses estão conduzidos em sua maior parte pelas administrações medicamentosas dispensadas nos postos de saúde indígena situado em cada aldeia kayapó.

Serão experimentações rituais. Essas experimentações rituais serão realizadas por dias de estudos ritualizados, da diversidade etnobotânica da produção de remédios para fins de cura tanto

do Ká ('corpo') quanto do karon ('espírito'). Será a troca necessária entre os Mëbêngôkre e lideranças espirituais de outras etnias que utilizam e manipulam as medicinas como é casos dos Kuni Kuin, Yudjá (juruna) e os Guarani Mbyá. Os dois últimos povos serão base de dados de estudo de caso pois foram grupos que não realizavam cerimônias com as plantas professoras onde uma delas é o cha realizado por um cipó (Banisteriopsis caapi) e folhas do arbusto (Psychotria viridis).

As medicinas indígenas que destaco nesse momento são três: ayhuaska⁵, rapé⁶ e sananga⁷. Essas tecnologias da floresta são professoras e guias do aprendizado das tradições e do alinhamento dos propósitos de vida. Escolho essas três em decorrência de uma coerência farmacológica de tratamento não somente do corpo, psicofísico, mas também espiritual. Cada uma agindo em uma esfera da consciência ancestral que nos conecta a mãe terra e a natureza. A ayahuaska⁸, o rapé e a sananga fazem parte de três grupo que ligam a cura no corpo, a cura da alma/espírito/energia e a cura da visão.

O motivo de estar levando essas medicinas para a realização de cerimônias de Arte-Medicina nas Aldeias Mëbêngôkre-Kayapó vem no resultado de mais de dez anos junto aos parentes da Terra Indígena-Kayapó em trabalhos voltados as questões de identidade e reconhecimento étnico-cultural (CABRAL, 2013; 2015). Assim, para este momento estar mais atento da importância urgente de consciência da ameaça e do

enfeitamento que os parentes da Terra Indígena Kayapo (localizado no Pará) estão vivendo nesse momento.

Então para que isso ocorra serão disparados processos de criação ritual nas Aldeias por meio da dança, do corpo e do som pelos parentes Mëbêngôkre e pelos Kuni Kuin que são os mestres honoris deste saber ancestral e medicinal. Essas experimentações rituais serão guiadas pelos indígenas das duas etnias (kuni kuin e kayapó) em território Mëbêngôkre em um evento denominado cerimônias de medicações. O encontro entre os dois povos será mediado por mim, mas será organizado e construído pelas etnias Povos.

Assombração metodológica

Quando o Gavião-real assombrava a aldeia, todos ficavam com muito medo pois sabiam que alguém seria levado pelo Gavião para atravessar a teia da aranha inho. Na compreensão cosmológica da etnia Mëbêngôkre-Kayapó, a teia da grande aranha liga-se a tudo e a todos. É uma espécie de portal onde o wajangá (xamã) atravessa para visitar o mundo dos invisíveis. Somente os wajangá mari estão autorizados pelos invisíveis nessa travessia. É uma travessia perigosa que requer bastante habilidade xamanica de transposição da karôn (espírito). É como os líderes espirituais trabalham.

Toda a aldeia temia a visita do grande Gavião. Até que uma família portadora das riquezas e dos conhecimentos ancestrais tiveram dois filhos (gêmeos) e os treinaram embaixo da água. Eles cresceram fortes e vigorosos. Quando o Gavião veio

novamente ao ataque, os meninos que se tornaram gigantes, subiram o grande penhasco à procura do ninho do Gavião real. Pensaram em um plano de ataque ao esperar ao lado do ninho do Gavião que quando viesse, iria ser atacado com bordunadas. Quando o Gavião estava perto do ninho, os meninos gigantes se aproximaram, se seguraram em um rochedo e bateram no Gavião com duas enormes bordunas⁹. O Gavião recebeu as bordunadas e foi caindo, caindo, até chegar no chão da aldeia.

Este trabalho está em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Na qualificação de doutoramento apresentei um trabalho necessário, mas que aparecerá em pouquíssimos locais no material final da tese. Foi muito importante escanear arquivos (bibliografias 'base' deste tema)¹⁰ antigos do Museu Emilio Goeldi e disponibilizar para os parentes indígenas Mëbêngôkre-Kayapó formados e formandos da Graduação Intercultural Indígena da Universidade Estadual do Pará. Uma necessidade, pois, o momento exige uma espreita de gavião quanto aos materiais bibliográficos produzidos por pesquisadores sobre a temática indígena. Onde o material bibliográfico produzido por não indígenas começa a ser digerido em importantes e problemáticos contrastes vistos pelos indígenas, personagens principais dos antropólogos. Teorias inventadas por kuben (não indígenas); e outras (re) lembradas e fortalecidas em registros etnográficos importantes.

Porém os ventos sopraram para outros voos, tão necessários e urgentes... E a urgência desse momento enquanto o céu não cair

(KOPENAWA, 2015), é a urgência de experimentação ritual, do corpo, do movimento, do canto enquanto armas de guerra que é o borramento da espiritualidade silenciada pela pacificação, onde o corpo é pecado e não dança. Percebi ao longo dos anos em meus estudos que me conectam a minha ancestralidade indígena, aos reconhecimentos de minha matrilinearidade Mëbêngôkre-Kayapo, que o território indígena Kayapó, quase todo, encontra-se caindo. Uma queda planejada politicamente: transformar todo mundo em pobre! Porque pobre não (re) conhece sua origem, sua nação, seu Povo. É colocado à margem, sem direitos.

Foi a partir desse projeto necropolítico apocalíptico que nos últimos anos recebi a presença do Gavião aterrorizando meus sonhos românticos. A ameaça que vem dos céus é real. Foi quando me percebi enfeitiçado e percebi que todos estavam também. Os feitiços estão lançados em lugares que tento nesse artigo destrinchar e pensar neste momento os contrafeitiços recebidos do astral em sessões rituais com a utilização da medicina do chá sagrado ¹¹, da planta professora (ALBUQUERQUE, 2015).

Este é um compartilhamento preliminar das causas e estratégias de desenfeitiçamento verificados em algumas aldeias indígenas de tronco linguístico Jê, de etnia Mëbêngôkre-Kayapó. Um voo despertado e cada vez mais consciente das questões relevantes em território e da espiritualidade indígena no território paraense transformado por meio do estudo conjunto das medicinas

ancestrais.

Falar sobre medicina hoje em dia, nos leva a compreensões equivocadas sobre um tipo de cuidado exclusivamente da clínica médica. Ocidentalmente esta noção se configurou na aproximação da imagem dos hospitais, clínicas e terapias envolvendo drogas sintetizadas ou por meio de protocolos médicos. Um arsenal de cura ligado as indústrias farmacêuticas e monopólio industrial.

A noção ocidental de 'medicina' nos leva as imagens hospitalares, salas de cirurgias e atendimento da clinica médica de modo geral. Porém este conceito dilata em uma abordagem indígena Pan-Americana e polissêmica. A partir de agora quando estiver me referindo a 'medicina' nessas linhas, estarei referindo à outras medicinas que podem ser compreendidas com a aliança das potências de todas as linguagens artísticas e seus agenciamentos éticos, estéticos e políticos. Pensar uma nova política, a política do invisível. Nesse momento 'medicina' é sinônimo de medicamento.

Isso acontece pois em uma experimentação ritual em um contexto ritualístico, o agenciamento de imagens, sons, movimentos, são guiados a partir do comando que transcendem a lógica racionalista. Essa compreensão é um arranjo disparado nas linguagens artísticas do corpo, do som e da imagem. Tenhamos como fundamento a compreensão de comunicação que exercem as linguagens. A partir de então esses códigos comunicacionais se estabelecem em cerimônia de medicina, onde o corpo, a imagem e o som, curam a existência.

Nessa confluência investigativa que encontrei dois casos de dois Povos indígenas que começaram a produzir outros sentidos de existência. O Caso dos Juruna, autodenominados Yudjá (LIMA, 2018), e o caso dos Guarani (LANGDON, 2010). “Foi por intermédio do Centro Espírita Beneficente União do Vegetal (UDV) que a ayahuasca chegou aos Yudjá, a partir aproximadamente de 2012. A fama do cipó já era, contudo, conhecida desde alguns anos porque Mahum tinha experimentado entre os Ashaninca e os Kaxinawa no Acre por volta de 2005” (LIMA, 2018).

Mariri mostra “coisas” pra gente, mostra o que a gente tem, a cultura, a nossa bebida, mostra música, mostra tudo; o que a gente cuida, o mato, a terra, os peixes, e o rio também, pra assim a gente ficar tranquilo. Mostra o que a gente deixou pra trás, mostra as músicas que deixamos pra trás... A gente não pode perder a nossa cultura, a gente pode levar pra frente, a gente é novo ainda mas está levando pra frente. É isso que estou vendo acontecer aqui [em Tubatuba]. Pra mim é muito legal esse mariri, mostra as “coisas”, pra gente “segurar” nossa terra – então é por isso que tô muito alegre com isso. (LIMA, p. 119, 2018).

A utilização de medicamentos administrados em Postos indígenas aumenta com o passar do tempo. A dependência medicamentosa e a falta do uso racional de medicamento também são grandes problemas. Tanto os usuários indígenas quanto os próprios profissionais acabam sendo cooptados por uma indústria que cada vez mais deixa corpos dependentes de medicamentos utilizados de forma processual.

A falta do acompanhamento racional medicamentoso a meu ver é

também por falta de profissionais capacitados atuando nos postos de saúde aldeados. Certa vez conversando com uma técnica em enfermagem da aldeia de Apexti localizado no Rio Fresco, trinta minutos do vicinal P9 na cidade de São Felix do Xingu, me confidenciou que os Postos de saúde indígena não possuem médicos e que os medicamentos são administrados a partir da demanda dos indígenas.

Realmente ao longo dessa década junto aos parentes indígena Mëbêngôkre-Kayapo, percebi esse incomodo, pois quase sempre via o movimento aquecido nos Postos de Saúde das aldeias. Um movimento menor do que se ver na casa das lideranças espirituais das aldeias por exemplo onde cada vez mais os xamãs estão sendo engolidos pela indústria farmacêutica. Esse enfeitiçamento é real e atingi todas as faixas etárias, mas os mais velhos ainda são bastante resistentes às essas terapias medicas ocidentais.

Por meio da aproximação dos casos sobre os Guarani Mbyá de Santa Catarina e os Juruna do Mato Grosso, notei um movimento recente, êmico e polissêmico de reconhecimento das medicinas no (re) encontro e alinhamento ancestral do passado que se faz no presente no futuro. A medicina da palavra, do cheiro, do movimento do corpo, do som de instrumento, de um pássaro... e também da planta, do chá sagrado, da planta professora.

Contrafeitiços

A partir dessa compreensão o Gavião-real são as assombrações de todos os nossos medos. O real são as frentes de atração

indígena lideradas pelo governo brasileiro que se instalam em bases de ataques como as escolas e postos de saúde dentro de aldeias indígenas. Uma feitiçaria punure ('ruim' na língua Mëbêngôkre). É também, o etnocídio. Essa magia é desfeita ou neutralizada pelo reconhecimento das matrizes (motrizes) culturais (LIGIEIRO, 2011). E a utilização das medicinas é a tecnologia da floresta que pede passagem. Transcende a lógica de alguém ensinar sobre alguma coisa. Nesse caso, é a própria planta que ensina. Ela é a planta professora.

Este trabalho aproxima dois percursos importantes para nossas conduções metodológicas. O primeiro, refere-se a experiência das aldeias Yudjá (Juruna), localizados na volta grande do Xingu. Povo de nação Tupi que teve um encontro com as medicinas sagradas a menos de dez anos junto a um grupo de missionários da União do Vegetal. Por meio dessas incursões do grupo de missionários que manipulam e produzem a medicina, ocorreu uma experiência que para o Povo indígena Yudjá foi revolucionário. A partir desse contato o Povo Yudjá abriu a consciência para questões que não percebiam por estarem enfeitiçados por recursos e da dependência das cidades no entorno da aldeia. Nesse processo, o Povo Yudjá começa a realizar e produzir suas próprias cerimônias na utilização das medicinas, onde a porta de entrada foi o chá sagrado – ayahuaska.

Outra experiência que revolucionou os modos de existência, foi a experiência com os Guarani M-bya, localizados no entorno da cidade de Florianópolis. Os Guarani no processo com a medicina

do chá sagrado, reconectou a espiritualidade e despertou novamente os guias que os colocaram para o trabalho espiritual na Terra. Hoje os Guarari, produzem seus próprios chás, recuperaram o território, voltaram a plantar e servem a medicina. Assim, ainda há tempo e enquanto o céu não cair, estejamos à postos a guerra do invisível. E o invisível, as encantarias, a profundidade dos rios, os ventos, o cheiro da mata e o som dos animais que se faz presente nesta travessia.

Conclusões preliminares.

A experimentação ritual realizada para esta tese está na justificativa de que o alinhamento da espiritualidade indígena Mëbêngôkre-Kayapó se dará por meio da utilização e contato ritual com Povos indígenas que movimentam as medicinas (rapé, ayahuska e sananga). Uma saída metodológica a partir das plantas professoras que serão a condução ao retorno do buraco do tatu. Tanto a utilização do chá sagrado como a feitura de rapé e a extração natural da sananga. A necessidade desse realinhamento dar-se-à pela justificativa de contato agressivo nas últimas décadas com as missões católicas e protestantes que desalinhou a espiritualidade Mëbêngôkre-Kayapo para a pacificação e domesticação dos Povos indígenas.

Esse desalinhamento da espiritualidade, para mim, é a hipótese real da ameaça e da presença do Gavião que assombra as aldeias. As medicinas do chá, do rapé e da sananga não são utilizadas tradicionalmente pelos Mëbêngôkre-Kayapó e por isso se cria um problema ético que será resolvido ao longo do

trabalho de campo com as cerimônias de medicina conduzidas por indígenas Mëbêngôkre e por indígenas Kuni kuin em território kayapó.

Diferentemente dos casos citados acima, nestas experimentações e estudos rituais, dar-se-á no contato de indígenas de diferentes etnias. Indígena ensinando para indígena. Etnia ensinando/aprendendo com outra etnia. Onde o radical desta experimentação é aproximar os conhecimentos da floresta e criar contrafeitiços ritualizados nas experimentações em Arte-Medicina para produzir contrafeitiços que serão as tomadas de consciência ancestral dos propósitos indígenas de proteção e preservação da terra.

Essa troca de saberes se dará na permanência da resistência indígena que liga os mundos, visíveis e invisíveis. Com isso possibilita criação de contrafeitiços rituais na experimentação ritual orientado por indígenas nesse encontro que ainda irá acontecer em Terra Indígena Mëbêngôkre-Kayapó.

NOTAS

¹ 'Xama' na língua Jê da etnia Mëbêngôkre-Kayapó.

² 'Especialista' na língua Mëbêngôkre-Kayapó.

³ Arma de caça.

⁴ Criação de biblioteca virtual sobre a tema indígena da etnia Mëbêngôkre-Kayapó disponibilizado no Museu Goeldi.

⁵ Fusão de um cipó Mariri (*Banisteriopsis caapi*) e de folhas de Chacrona (*Psychotria viridis*).

⁶ Tem como liderança contemporânea o Cacique Raoni Mektutirê.

⁷ 'Folha suja' na língua Mëbêngôkre- Kayapó.

⁸ Ayahuasca, nome Quíchua de origem inca, refere-se a uma bebida sacramental produzida a partir da decocção de duas plantas nativas da floresta amazônica: o cipó *Banisteriopsis caapi* (mariri ou jagube) com as folhas do arbusto *Psychotria viridis* (chacrona ou rainha).

⁹ O rapé é um pó feito geralmente de tabaco e outras ervas e cinzas de árvores que são moídos e transformados em um pó fino e aromático

que é aspirado ou soprado pelas narinas.

¹⁰ Sananga é um colírio indígena, preparado a partir de um arbusto (Tabernaemontana sananho, cujo nome indígena é Mata Heîns) encontrado nas florestas amazônicas. É extraído da casca da sua raiz um sumo, em decocção, e utilizado como um colírio natural que opera em duas vertentes energéticas de cura: a física e a psicológica.

¹¹ Também chamada mariri, vegetal, medicina, remédio, chá, cipó, wapa, wapa itxa, kubepa.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria Betania Barbosa. Pode uma planta ensinar? Reflexões Contra-Epistemológicas. Anais do V Seminário Internacional sobre Profissionalização Docente, 2015.

ARNAUD, Expedito. A ação indigenista no sul do Pará (1940-1970). Belém: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, 1971.

ARNAUD, Expedito. A expansão dos índios Kayapó-Gorotire e a ocupação nacional (região sul do Pará). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1987.

ARNAUD, Expedito. A extinção dos índios Kararaô (Kayapó) – Baixo Xingu, Pará. Antropologia, número 53. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, 1974.

CABRAL, Rafael. Teia de Pykatôti: um estudo da corpografia mēbêngôkré do Rio Fresco na Amazônia Brasileira. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Pará, 2015.

CABRAL, Rafael. Ameríndios Mex: Um estudo do treinamento corporal a partir dos grafismos de animais sagrados para etnia Mēbêngôkré da aldeia de Apexity. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Pará, 2013.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. ONISKA – poética do xamanismo na Amazônia. Perspectiva: Fapesp, 2011.

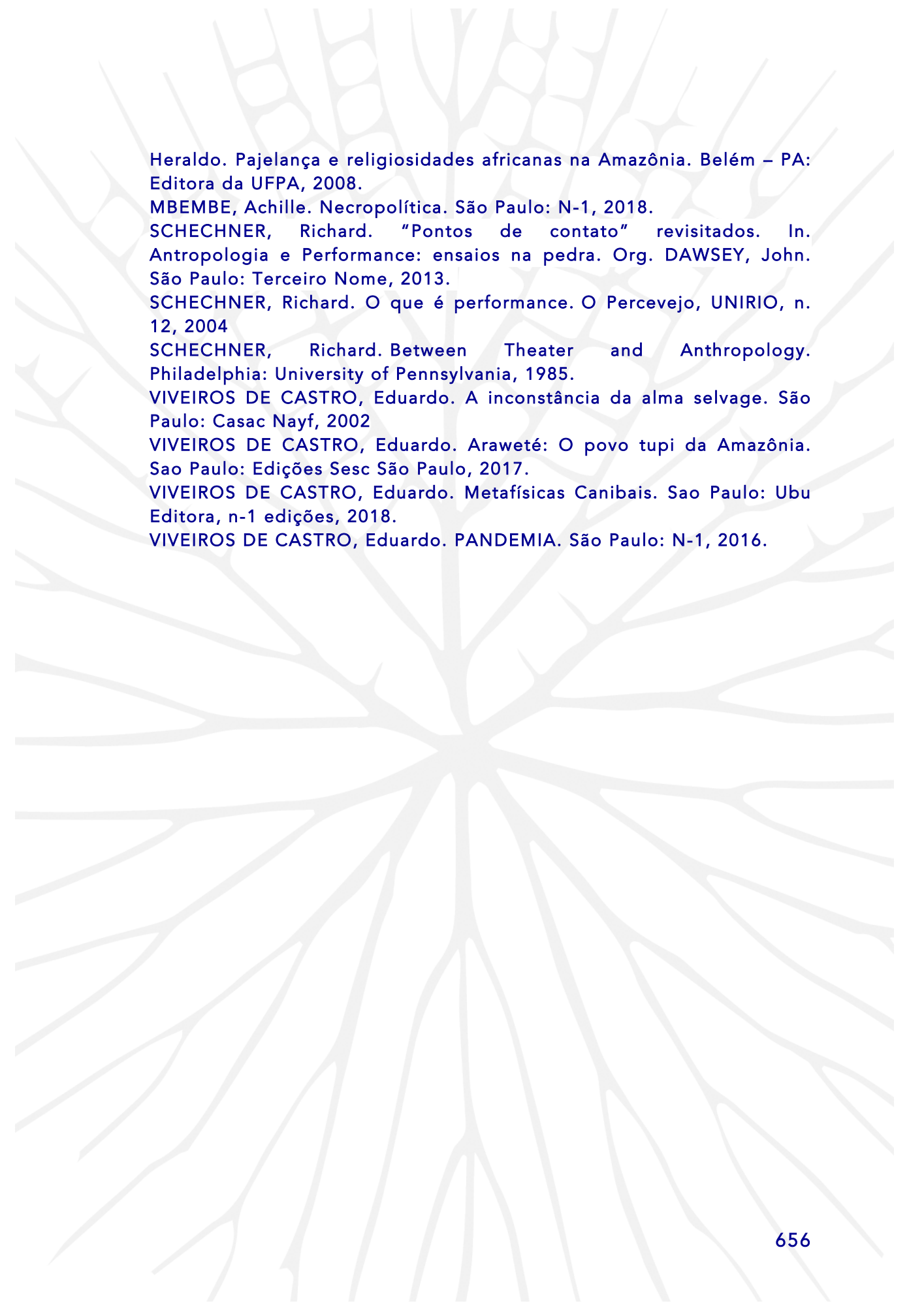
CESARINO, Pedro de Niemeyer. Quando a terra deixou de falar. São Paulo: Editora 34, 2013

KOPENAWA, Davi. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

LEA, Vanessa. Casas e Casas Mēbêngôkre. In. Amazônia: etnologia e história indígena. Org. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; CUNHA, Manoela Carneiro. São Paulo: FAPESP, 1993.

LIGIEIRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. DOSSIÊ: R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul./dez. 2011

LIMA, Tânia Stolze. A planta redescoberta: um relato do encontro da ayahuasca com o povo Yudjá. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 118-136, abr. 2018. MAUÉS, Raymundo



Heraldo. Pajelança e religiosidades africanas na Amazônia. Belém – PA: Editora da UFPA, 2008.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: N-1, 2018.

SCHECHNER, Richard. “Pontos de contato” revisitados. In. Antropologia e Performance: ensaios na pedra. Org. DAWSEY, John. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. O Percevejo, UNIRIO, n. 12, 2004

SCHECHNER, Richard. Between Theater and Anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvage. São Paulo: Casac Nayf, 2002

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Araweté: O povo tupi da Amazônia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metafísicas Canibais. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. PANDEMIA. São Paulo: N-1, 2016.

FRONTEIRAS DE IGAPÓ: O CAMINHAR DO RISCO ENTRE TEATRO RITUAL E PERFORMANCE NAS OBRAS "JURUNALDEIA" E "RETRATO EM AMERÍNDIA SANGUE"

Ana Carolina Magno de Barrosⁱ

RESUMO: Este trabalho pretende caminhar pelo risco entre teatro ritual e performance, no intuito de compreender as fronteiras das obras "JurunAldeia" e "Retrato em Ameríndia Sangue N°1", respectivamente. O entre entendido aqui poeticamente como igapó, que é um terreno instável e movediço, onde por vezes é difícil encontrar fronteiras. A primeira obra vivenciada durante os anos de 2018-2019 no bairro periférico, Jurunas, e partilhada em setembro de no último ano no Clube São Domingos Esporte Clube e Beneficente; a segunda na Procissão do Círio de Nazaré de 2017 e 2018, e apresentada na Exposição Coletiva "Cartografia da Fé", na Galeria Benedito Nunes em 2019, no centro de Belém. Para compreender tal caminhada parto dos estudos da performance empreendido por Schechner (2013); teatro ritual em Artaud (2006) e Quilici (2015); sobre o referido bairro em Rodriguez (2008); sobre escritas de si, Rago (2013); e Eneida (1954;1957).

PALAVRAS-CHAVE: fronteiras de igapó; teatro ritual; performance; JurunAldeia; Retrato em Ameríndia Sangue.

ABSTRACT: This work intends to walk the risk between ritual theater and performance in order to understand the boundaries of the works "JurunAldeia" and "Retrato em Ameríndia Sangue N°1", respectively, the poetic understood here as igapó, which is an unstable and shifting terrain, it is sometimes difficult to find a border. Such works were experienced during the years 2017-2018-2019 in the Jurunas neighborhood and shared in September 2019 at Clube São Domingos Esporte Clube e Beneficente, and at Círio de Nazaré, in 2017-2018, presented at the Exhibition "Cartography of Faith "At Galeria Benedito Nunes in 2019 in the center of Belém. To understand this journey, I started from the performance studies undertaken by Schechner (2013), Artaud (2006), Quilici (2015), Rodriguez (2008), Rago (2013), Eneida (1954; 1957).

KEYWORDS: igapó borders; ritual theater; performance; JurunAldeia; Portrait in Amerindia Blood.

Para os navegantes com desejo de vento, a memória é um ponto de partida.
(Eduardo Galeano)

“Natureza É Terreno Sagrado, Tem Que Pedir Licença E Entrar Com Cuidado”

“JurunAldeia” e “Retrato em Ameríndia Sangue” são obras que desenvolvi dentro de minha pesquisa em processo no doutorado, na linha de Poéticas e Processos Criativos em Artes, no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, intitulada “Mulher-casa-cidade: a(fia)ções performáticas de uma artista mestiça-jurunense-afroindígenareligiosa-feminista em escrituras com escritoras brasileiras a partir da Amazônia paraense”. A primeira obra é um ritual cênico que foi vivenciado durante os anos de 2018-2019 no bairro do Jurunas e compartilhado nos dias 25 e 26 de setembro de 2019 no Clube São Domingos Esporte Clube e Beneficente; e a segunda experienciada em 2017-2018 nas ruas da capital paraense durante o Círio de Nazaré, maior procissão católica do planeta, e apresentada na Exposição Coletiva “Cartografia da Fé” na Galeria Benedito Nunes durante o mês de outubro de 2019, ambas com circulação em Belém do Pará.

Tais trabalhos estão dentro das grandes áreas do teatro e artes visuais nas quais venho trabalhando, mais especificamente teatro ritual e da performance, e aqui pretendemos caminhar no risco, isto é, tendo consciência da instabilidade em busca de uma possível fronteira entre as duas áreas-obras. Para tanto, utilizo-me de uma imagem poética para a minha escrita: igapó, terra alagada que caracteriza muitos bairros da cidade de Belém nascidos nas regiões conhecidas como “D’água”, e onde surgiu meu bairro, o Jurunas, no qual passei 31 anos de minha vida e três gerações

da minha família também viveram, lugar de minhas memórias vividas e inventadas. Mas antes, seguindo o que meus mais velhos me ensinaram: “natureza é terreno sagrado, tem que pedir licença e entrar com cuidado”. Peço licença a tudo que é vivente.

Entro agora no igapó, área movediça onde se encontram prováveis fronteiras entre artes, que se modificam a cada enchente e vazante, variam a cada trabalho e se formam as obras e linguagens, onde ritualizo meu sagrado na arte, compreendo e mergulho o meu trabalho enquanto atuante-performer. Caminho de pés descalços, sobre o chão feito de caroços de açaí, úmidos ainda da batida, da vazante ou enchente das águas das marés que tornam nossa casa igarapé de novo, sinto o cheiro da memória vindo com o vento e água do qual sou feita enquanto mulher amazônica mestiça-jurunense-afroindígena-religiosa-feminista.

O Caminhar Do Risco - Jurunaldeia

“JurunAldeia” é um ritual cênico pensado-escrito-performado por artistas nascidos e criados na periferia de Belém e feito para periferias de qualquer cidade brasileira. Começou a ser gestado a partir de minha vivência por no bairro do Jurunas, juntamente com meu diálogo com a obra Cão da Madrugada (1954) de Eneida de Moraes, no qual fala da realidade do Brasil de sua época e aponta questões que se referem à miséria, violência, falta de emprego e moradia para o povo, além de críticas a governantes corruptos que não respeitam a população que os elegeu, observações especificamente sobre o processo de favelização do Rio de Janeiro e vivências de ribeirinhos da Amazônia, as quais possuem similaridades com a realidade de hoje, nessas vi minha história refletida, o que me deu uma perspectiva para pensar um trabalho cênico lançando dispositivos de

memória (BRANDÃO: 1985), gênero (PINSKY; PEDRO: 2012) e escritas de si (RAGO: 2013).

Este foi contemplado pelo VI Prêmio Proex de Arte e Cultura de 2017 da Universidade Federal do Pará, o que tornou possível um extenso laboratório de um ano e sete meses em vários pontos do bairro, desde casa de moradores em vilas, passagens, avenidas, até vivências no São Domingos Esporte Clube e Beneficente. E ao longo deste tempo tivemos um processo de criação que envolveu: pesquisa bibliográfica, fotográfica, audiovisual sobre o Jurunas com sua história, memória e cultura; a observação e rememoração de nossas vivências, já que dois atuantes-performers eram moradores do referido bairro e o terceiro era do Guamá; o caminhar de nós, Carol Magno e Renato Torres, pelas ruas do bairro enquanto potência criadora, a fim de avivar as memórias; conversas formais (entrevistas) e informais (bate-papo durante as caminhadas e ensaios) com jurunenses mais velhos e mais novos; vivência com um mestre da cultura popular no Guamá; e ainda, experiência de convidar e convocar a comunidade nas ruas e nas escolas, indo de casa em casa e de sala em sala.

Para termos uma dimensão da fronteira de igapó vou contar, seguindo meus mais velhos do Jurunas, como era esse ritual cênico: começa com ação dos atuantes-performers entoando e tocando a música que deu nome ao trabalho, "Jurunaldeia", que é uma canção de insubordinação e re(criação) do passado mítico do bairro, (re)ligando sua história ao povo que deu nome, os Yudjá ou Juruna – povo indígena canoieiro, dos quais há relatos de terem habitado Belém no período colonial e terem sido expulsos da cidade pela igreja, sendo que hoje habitam as margens do Xingu lutando contra Belo Monte (SARAIVA: 2008) –, nesta tocamos maracas com as mãos presas por crucifixos, o que simboliza os grilhões da igreja na

formação da cidade de Belém, aí arremessamo-nos longe como forma de emancipação de nossa história enquanto povo descendente dos povos originários (indígenas) e tradicionais (negros). A segunda é chamada de “Entre o sonho e a vigília”, no qual narro o sonho que tive – os Yudjás entrando na casa de madeira dos meus avós, depois no quarto da minha casa, na vila que eu cresci no meu bairro, quando um ancião me manda uma mensagem, depois a caravana de indígenas some na luz e eu me transformo em bicho e outras gentes, viajo através do tempo – e falo da minha árvore genealógica, que foi germinada no Marajó e enraizada no Jurunas.

A terceira é o “O mito dos quatro Céus”, o atuante-performer conta o mito de formação do povo Yudjá, associando sua história de luta à história do povo das periferias da cidade de Belém, que é ocupada por famílias migrantes ribeirinhas, e em muitos casos são descendentes de povos indígenas desaldeados, expulsos pelos grandes latifundiários, grileiros e grandes projetos capitalistas como Belo Monte, e padecem de péssimas condições de vida.

A quarta é “Sete tiros” trata de um episódio vivido por mim no bairro onde foram dados sete tiros num dia ensolarado da semana na frente de casa associado à memória da perda de amigos de infância para a violência cotidiana, fiz uma mãe que está estendendo roupa e é avisada que o filho foi assassinado, enquanto os vizinhos, a polícia, a TV aberta imputam uma culpa compulsória pelo fato de ser um jovem de periferia.

A quinta é “O irmão da Rua Nova Segunda” conta a trajetória de um morador que literalmente nasceu no bairro e por meio da educação teve um bom emprego, saiu do bairro e tem uma relação machucada com o lugar, aqui o atuante-performer corre atrás do ônibus com uma régua T, e

canta uma paródia sobre o Jurunas Conceição – ônibus que passava no bairro até o início dos anos 2000 – correndo em círculo, fazendo analogia com o discurso do morador; a sexta, “Negríndia da Tembés” é narrada a história de amor do atuante-performer com uma moradora do bairro, as relações de gênero e raça presente dentro desta relação e fora dela, como o fato ser a preferida por ser a “mais clara” entre os irmãos, aqui ele fala da visão patriarcal como ela é vista e sexualizada, e canta a música que o fez se apaixonar, uma música cantada por ela para Xangô.

A sétima “Ela veio, mas nós não estávamos lá”, nesta narro o caso de feminicídio que ocorreu na minha família para falar de violência de gênero no bairro, trazendo trechos narrados por minha avó, mãe e tias, com áudio de uma destas, aqui arrasto um saco pesado cheio de garrafas que simboliza cada membro da família, que vai se quebrando enquanto manipulo e me arrasto entre os cacos de vidro.

Oitava é “O dia do Perdão” é narrado um episódio clássico sobre o São Domingos Esporte Clube e Beneficente no futebol – clube centenário do Jurunas, onde um clube o desafiou e quem perdesse ia desaparecer do esporte de Belém, entretanto, o desafiador é que perdeu e o “Sandoca”(apelido do clube) saiu por cima, este dia era considerado feriado pela comunidade do bairro, aqui o atuante-performer narra como se fosse o juiz da partida; nona, “Pae do Campo, Uirapuru, Quadrilha”, aqui falo do passado-presente-futuro dentro da cultura popular no bairro, falo do nosso boi que foi registrado por Mário de Andrade no início do século XX, do pássaro junino e das quadrilhas juninas, aqui chamo os espectadores-participantes para brincar de boi com a gente, eu viro um boi e o atuante-performer vira mestre tocador; décima, “O baile”, aqui o atuante-performer fala dos clubes do bairro, das festas dos tempos áureos, onde muitas

famílias nasceram a partir dos casais enamorados, ele traz um memória de seus pais que se conheceram assim, os atuantes-performers dançam como um casal apaixonado.

Décima primeira, "Rancho", aqui o atuante-performer conta a história de uma figura ilustre do bairro, o comunista Raimundo Manito – criador do primeiro rancho (como era chamado Escola de Samba no início do século XX) do bairro, que chamavam de boi do Manito, mas que se transformou na maior Escola de Samba do bairro e a quarta mais antiga do Brasil, o Rancho Não Posso Me Amofiná – e a atuante-performer dança como passista-mulher depois passista-homem levando um estandarte com uma crítica sobre a fetichização do copo feminino; décima segunda, "Jurunense", é a ação final onde se costumam aspectos da vida de artistas-moradores da periferia, das vivências e enfrentamentos diários.

Tal ação proporcionou aos atuantes-performers perceber os vários modos de existir dentro desta realidade que é ora hostil, no que se refere a múltiplas violências presente no dia a dia e na fala desta população; e ora poética, no que concerne às várias manifestações artísticas circulando por ali como música (samba, pagode, brega, tecnomelody, rap, funk, arrocha), dança (quadrilhas juninas, baile da saudade, dança de salão, break, balé), teatro popular (teatro de igreja, pássaro junino, e os antigos boi-bumbá e radionovela) e a mais famosa de todas, o Carnaval; e ainda, em sociabilidades como esporte (capoeira, futebol, ginástica), cortejos (arrastão de escola de samba, de trio elétrico, de aparelhagem, protestos, caminhadas de religiões católicas sincretizadas com religiões de matrizes indígenas e africanas), festejos e brincadeira de rua, entre outros.

Este ritual cênico apresenta trajetórias individuais e coletivas do bairro (RODRIGUEZ: 2008); traz imagens de uma ancestralidade mítica que seu

nome evoca; repensa o imaginário construído pela mídia e pelo discurso oficial do governo ao longo do século XIX e XX, que o fizeram ser visto da forma preconceituosa e limitada, o que perdura até os dias de hoje; além de denunciar as várias formas de violência física e simbólica, política, social, seja imposta pelo poder público, seja pelo poder paralelo. E nasce do desejo insubordinado de fazer teatro para pessoas do lugar de onde vieram, para as quais o aparelho cultural estruturado da cidade de Belém sempre foi negado, e propõe ao espectador um olhar mais cuidadoso com o esse lugar, a fim de questionar seu presente e repensar a relação da cidade de Belém com o Jurunas, sem perder de vista outras periferias, a exemplo do bairro do Guamá e Condor, com os quais têm íntima relação.

Retrato Em Ameríndia Sangue

O Círio de Nazaré é uma festa católica que tem aproximadamente 200 anos e que é considerada a maior procissão do planeta, dela participam promesseiros de todos os lugares do mundo e a cidade quase que duplica sua população. É um ritual extenso, com várias romarias durante o mês inteiro, mas a mais importante é no segundo fim de semana de outubro começa no sábado de noite quando a imagem de Nossa Senhora de Nazaré vai do Colégio Gentil Bittencourt para a Igreja da Sé, o que é chamado de Trasladação; e no dia seguinte, no domingo, sai da referida igreja para Catedral de Nazaré. Ela é marcada pela expressão da fé dos cristãos e também por ser uma festa popular que une pessoas de todos os credos, na qual cada um participa como lhe aprouver, é também palco para várias manifestações artísticas, as mais famosas são o Auto do Círio e a Festa da Chiquita.

No mês de outubro de 2017 me vi diante do Círio com a demanda familiar de cumprir uma promessa que minha mãe fez em 2016, ao não me ver entrar por duas vezes seguidas no doutorado, prometeu que se eu passasse no próximo ano ela estaria lá para agradecer o pedido atendido, e eu deveria estar junto já que o pedido era para mim. Acertei com ela de que iria, então, começou a produção de uma placa de “graça alcançada”, minha casa se transformou em ateliê e tudo girou em torno dessa ação por quase dois dias, isopor, cola quente, papel vermelho cor de sangue, rosário, letras brancas. Registrei tudo como recordação pessoal, sem saber que iria dialogar profundamente com toda aquela performance espontânea dela no dia do Círio daquele ano fazendo a minha própria promessa. Notei que ao longo dos dias de feitura da placa dela estava vivendo uma situação análoga à crônica “Promessa em azul e branco” presente no livro “Aruanda” (1957) de Eneida, o texto conta um episódio do eu-lírico da autora que ao ver uma criança ser obrigada a cumprir ordens da mãe, lembra-se da promessa que sua avó fez para ela usar vestidos azul ou branco até a adolescência, promessa para Nossa Senhora de Nazaré honra à vida de seu pai. A autora se questiona do motivo dos adultos não saberem dialogar com os pequenos, de ser por meio da imposição – e em certa medida da repressão.

Esta história me tocou no sentido de que desde crianças somos educadas para a repressão, para aceitar a violência como algo naturalizado, cultural, ela neste texto aparentemente inocente em um dos aspectos está falando de violência de gênero; associado ao fato de minha mãe ter feito uma promessa por mim para eu também cumprir; e também pela perspectiva dos dias atuais, dos questionamentos durante a feitura da referida placa: quais pedidos eu faço por mim? Quais promessas fazemos por nós, por

nossas vidas nesse mundo em que uma mulher é morta a cada 11 minutos no país, tantas outras são traficadas e exploradas sexualmente? Meu pedido de todos os dias é para voltar viva para casa.

Aproximadamente 10 anos antes, o referido livro já tinha me chegado às mãos, e inicialmente me desconcertou pela forma detalhada que narrava na crônica “Companheiras” as torturas que mulheres sofreram durante o Estado Novo, percebi a necessidade de falar de violência de gênero (simbólicas e físicas) ainda em 2007, com cenas apresentadas em saraus; e depois no espetáculo “Belém, um dia, um mês de 2008” apresentado no Museu de Arte de Belém, no qual levei para cena o episódio íntimo e familiar – vivências minhas de violência, e também o assassinato em 2008 de minha tia Kícia Magno, morta pelo companheiro. Esta barbárie é assunto recorrente em minha vida e obra – e se transformou em um dispositivo para minha pesquisa com-sobre mulheres nas artes, para repensar o trinômio mulher-casa-cidade, violência de gênero que está presente especificamente nas duas obras compreendidas aqui.

Em 2017 consegui entender a minha necessidade de rememorar, voltar várias vezes ao longo da vida para o texto da referida autora, ressignificado pela minha história, de uma mulher mestiça e periférica (AKOTIRENE:2018) nascida e criada em um chão de igapó e que ainda assim teve uma educação burguesa, mas que não se aproxima de uma mulher de uma classe favorecida como o da cronista, que nasceu no início do século passado e aproveitou os anos áureos da Belle Époque. Ela, como mulher abastada teve acesso a educação, porém, por imposição social teve que ceder ao patriarcado, casou-se e constituiu família, e depois que começou a trabalhar em jornal e participar da vida cultural da cidade de Belém, conheceu os textos anarquistas e comunistas, se desquitou na década de

1930, deixou para trás os filhos e se filiou ao partido comunista, foi torturada durante o Estado Novo, e posteriormente se transformou em jornalista cultural, sempre interessada em seu povo. É inegável a importância dessa mulher para nós, mulheres-artistas amazônidas, entretanto, na atualidade, ficam claras questões de classe e de raça por detrás de toda esta emancipação, fato que ficaria muito mais difícil para mulheres negras, indígenas, mestiças de sua época, e mesmo diante destas distâncias temporais de raça e classe, com todo o seu privilégio, nada disso impediu que sofresse inúmeros tipos de violência de gênero. Volto no texto dela como ponto de partida da memória de uma escrita de si (RAGO: 2013), para fazer dialogar questões das mulheres de outros tempos com as mulheres de hoje, para que suas vidas e obras não sofram apagamento, que também é uma forma de violência de gênero. Todos estes aspectos fizeram surgir a série de performances “Retrato em Ameríndia Sangue”.

Tais performances ocorreram em dois anos seguidos, 2017 e 2018, a primeira chama de “Retrato em Ameríndia Sangue Ponto Zero”, foi a performance que fiz durante a manhã, no Círio; e “Retrato em Ameríndia Sangue nº1”, a performance que feita em 2018, na trasladação, e durante o mês de outubro de 2019 esteve presente na Exposição Coletiva “Cartografia da Fé” na Galeria Benedito Nunes em Belém. Estas constam de uma caminhada pelo percurso do Círio trazendo uma placa falando de uma graça alcançada relacionada à violência de gênero. Em “Retrato em Ameríndia Sangue Ponto Zero”, falo “Graça alcançada: não ser mais uma mulher ameríndia morta”, em referência à minha ancestralidade assassinada nas mãos europeias, e em “Retrato em Ameríndia Sangue nº1” falo “Graça alcançada: não ser mais uma jovem da periferia traficada”, relacionada aos casos de sumiços que presenciei durante toda uma vida morando em bairro

na região D'água, onde o tráfico de meninas e mulheres é naturalizado e abafado.

Para mim estas palavras são uma reflexão do que vem a ser uma promessa e quais graças queremos alcançar, sobretudo nós, mulheres que nascemos e crescemos em periferias da região, no meu caso o Jurunas. Para nós da periferia, a violência de gênero é tão presente que é comum ouvir ou ver histórias dos mais variados tipos de violência, desde assassinatos como os relatado acima aos de tráfico na figura de uma prima, amiga, vizinha que foi “ganhar a vida” nas Guianas, e nunca mais voltou, ou àquelas que vão trabalhar em casa de família e desaparecem no mapa. E quando questionamos ou denunciemos todas estas violências íntimas, ou mesmo tão públicas, é quando performance vira ato político de subjetividade e as fronteiras ficam mais misturadas.

FRONTEIRAS DE IGAPÓ

Para a compreensão destas obras caminhamos pelo risco no campo das artes, que é encontrar fronteiras de igapó, onde percebemos que está o teatro ritual e performance, este primeiro entendido a partir dos estudos de artaudianos (QUILICI: 2015) como um lugar onde se deveria buscar novamente o sagrado, o ritual perdido de seus primórdios para assim se chegar a uma forma artística que de fato transforme a vida de quem participa desta experiência seja em cena seja como espectador-participante. Nesta perspectiva, no processo de ritualização do “JurunAldeia” várias fronteiras foram alagadas: primeiro do espaço, que era um local de trânsito dos moradores, no qual tivemos que criar com todo mundo ocupando o mesmo lugar durante os ensaios, quando tinha jogo de futebol, velório, festa infantil, quadrilha junina; o aqui-agora do ritual cênico,

porque a população do bairro do Jurunas entrou conosco no espaço ritualizado com suas histórias pessoais, seus corpos, seu combate, suas ancestralidade e sagrado negro e indígena; além de evocarmos um passado mítico que envolve seu nome e a formação da cidade de Belém, quando chamamos o Povo Yudjá, nos cantos e toques de maracá, chamamos a comunidade para o aqui-agora da ação com tudo que esse (des)encontro significa.

A fronteira se enlameou ainda mais quando trouxemos as pessoas para brincarem com o boi que ressuscitamos no ritual e tocamos em um dos pontos de contatos de Richard Schechner (2013) que remetem à interação entre espectador-participante e atuante-performer e transmissão de conhecimentos performáticos, haja vista que muitas pessoas só conhecem o referido boi pelo corpo dos atuantes-performers.


E durante a performance “Retrato em Ameríndia Sangue” em que trago questões, privadas que também são públicas, íntimas mas não menos políticas, entendidas a partir de estudos feministas presente em Rago (2013), enlaçadas com a literatura criando uma poética saída do terreno lamacento do meu bairro de infância-adolescência-juventude, com histórias vividas, ouvidas, ficcionalizadas e transformadas em consciência ou ser – referendando novamente Richard Schechner (2013) – artística e politicamente tanto para quem faz, no caso eu, quanto com quem troco, isto é, uma grande quantidade de mulheres de todas as idades durante a maior procissão do mundo que é em Belém, o Círio de Nazaré.

Estas vivências poéticas aqui discutidas vêm nos mostrar que o caminho entre as artes visuais e o teatro, ou mais especificamente o teatro ritual e a performance, estão muito mais dentro de um igapó, imbricadas, do que deseja qualquer divisão cartesiana do conhecimento em áreas ou linhas

acadêmicas. E para nós artistas, “navegantes com desejo de vento”, a liberdade da não definição é ponto de partida.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. O que é interseccionalidade?. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- BERTH, Joice. O que é empoderamento?. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Memória do Sagrado – estudos de religião e ritual. São Paulo: Ed. Paulinas, 1985.
- CASTRO, Fábio Fonseca. Entre o mito e a fronteira. Belém: Labor Editorial, 2011.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DAMATTA, Roberto. A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DI MONTEIRO, Altamar. Caminhares periféricos: Nós de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo. Fortaleza, Belo Horizonte: Piseagrama, 2018.
- ENEIDA. Cão da Madrugada. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.
- _____. Aruanda. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1957.
- GALEANO, Eduardo. As palavras andantes. São Paulo: LP&M, 1994.
- MANITO, João Jurandir. Foi no bairro do Jurunas: a trajetória do Rancho Não Posso Me Amofiná. Belém: Editora Bresser Comunicação e Produções Gráficas, 2000.
- MENEZES, Bruno de. Boi bumbá – auto popular. 2º Ed. Belém: Imprensa Oficial, 1972.
- MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012.
- QUILICI, Cassiano Sydow. O ator-performer e as poéticas da transformação de si. São Paulo: Annablume, 2015.
- RAGO, Margareth. A aventura de contar-se – feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.
- RISÉRIO, Antônio. Mulher, casa, cidade. São Paulo, Editora 34, 2015.
- RODRIGUEZ, Carmem Izabel. Vem do bairro do Jurunas: sociabilidade e construção de identidades em espaço urbano. Belém: Editora Naea, 2008.
- SARAIVA, Márcia Pires. Identidade multifacetada: a reconstrução do “ser indígena” entre os Juruna do Médio Xingu. Belém: UFPA/Naea, 2008.



SCHECHNER, Richard. "Pontos de contato" revisitados. Antropologia e performance: ensaios napedra. Organizadores: Jonh Dawsey; Regina Moller; Mariana Monteiro [et al]. São Paulo: Terceiro nome, 2013.

ⁱ Bolsista Capes. Doutoranda e Mestre em Artes no Programa de Pós-graduação em Artes. Artista-articuladora cultural-pesquisadora na Roda de Escritoras Paraenses, Coletivo Mergulho e Abayá Coletiva.

MARUJADA: PRÁTICAS CULTURAIS, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA DOS NEGROS

MARUJADA: CULTURAL PRACTICES, MEMORY AND RESISTANCE OF BLACKS

Rita de Cássia Cabral Rodrigues de França

RESUMO

O estudo apresenta a discussão sobre práticas culturais como a marujada, manifestação cultural dos afrodescendentes bragantinos e a Lei nº 10.639/2003, e o compromisso de descolonizar o currículo escolar. Desvela como objetivo examinar de que forma a marujada contribui para a memória cultural positiva dos afrodescendentes bragantinos. Metodologicamente é estudo de cunho qualitativo, centrado na abordagem bibliográfica. Como aporte teórico apresentamos sobre Juventude Dayrell (2009); arte/educação com Barbosa (2009, 2011); memória cultural com Assmann (2016); cultura com Brandão (2009) e acerca da questão étnico-racial com Coelho (2009, 2016), Gomes (2008) e sobre a marujada com Sarquis (2019). Os resultados, homenagear o santo preto, é a representação simbólica de resistência do negro, forja de forma positiva a memória coletiva dos afrodescendentes bragantinos, motivo de orgulho para eles.

PALAVRAS-CHAVE: Marujada. Memória Cultural. Resistência. Negros. Juventude.

ABSTRACT

The study presents the discussion about cultural practices such as marujada, a cultural manifestation of people of African descent and Law nº 10.639 / 2003, and the commitment to decolonize the school curriculum. It aims to examine how marujada contributes to the positive cultural memory of Afro-descendants from Bragantines. Methodologically, it is a qualitative study, centered on the bibliographic approach. As a theoretical contribution we present about Juventude Dayrell (2009); art / education with Barbosa (2009, 2011); cultural memory with Assmann (2016); culture with Brandão (2009) and about the ethnic-racial issue with Coelho (2009, 2016), Gomes (2008) and about marujada with Sarquis (2019). The results, paying homage to the black saint, is the symbolic representation of the black's resistance, positively forging the collective memory of Afro-descendants from Bragant, a source of pride for them.

KEYWORDS: Marujada. Cultural Memory. Resistance. Black. Youth.

Introdução

Com a Lei nº. 10. 639/2003, o Brasil assume a responsabilidade de descolonizar o currículo escolar, dar escuta às vozes e visibilidade à história e cultura dos povos tidos como subalternos, ressignificando o passado e presente, colocando o negro no lugar de protagonista do desenvolvimento econômico do Brasil colonial e reconhecendo a riqueza do legado do trabalho e das suas práticas culturais.

Desvelar o passado do povo negro, suas histórias, saberes e ancestralidade africana que se (re)criaram no Brasil e, como são trabalhados no ensino de Arte, com intuito de forjar uma memória coletiva de sua história no país. Assmann corrobora: "Revisitando a memória nos capacita a viver em grupos e comunidades e viver em grupos e comunidades nos capacita a construir uma memória" (ASSMANN, 2016, p. 117). E, a arte/educação pode contribuir na construção da memória de forma positiva do negro, pois as narrativas reproduzidas na atualidade, ainda são "Negras memórias, em primeiro lugar, memórias do estigma que alimenta o preconceito, tendo como principal motivo o legado do cativo" (ARAÚJO, 2004, p. 243).

A Arte desvela os sentidos e decifra o espaço cultural do aluno (BARBOSA, 2009), por meio do currículo. Ratifica-se essa afirmação com a Lei de Diretrizes e Bases nº 9.394, promulgada em 20/12/1996, no seu art. 26, § 2º, afirma: "o ensino de Arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos". Porém, é sabido que, a história e cultura

afro-brasileira e africana historicamente estiveram ausentes da formação de professores (COELHO, 2009), formação centrada em uma perspectiva eurocêntrica, isso reverberou no currículo da educação básica, em específico aqui, interessa o nível do ensino médio, que tem na maioria como alunos, a categoria juventude. Para Dayrell (2009), a juventude é uma construção social iniciada na adolescência. Momento de grandes transformações biológicas, psicológicas, de integração social e conflitos de formação identitária. A realidade sócio-histórica desses sujeitos apresenta uma diversidade de etnias, valores, posições religiosas, social e cultural.

Faz-se necessário (re)pensar o ensino de Arte Visuais, com uma proposta pedagógica para o Ensino Médio em que os alunos possam ser envolvidos no processo de ensino e aprendizagem de forma dialógica e interativa, promovendo a criatividade, a compreensão e criticidade sobre a forma de ler, contextualizar e produzir a arte local e global (BARBOSA, 2011). Ver para além do texto imagético, desconstruir e criticar estratégias de convencimento e supervalorização da cultura eurocêntrica em detrimento da cultura de outros povos como a afro-brasileira e a indígena.

Posto isto, problematizamos: Como a marujada contribui para a memória cultural positiva dos afrodescendentes bragantinos? A partir do questionamento, o estudo desvela como objetivo investigar de que forma a marujada contribui para forjar a memória cultural positiva dos afrodescendentes bragantinos.

...O caminhar metodológico

O estudo é de cunho qualitativo, centrado na abordagem bibliográfica, por meio do levantamento e análise do material publicado, como artigos, livros, teses e dissertações a respeito do tema como indicam as autoras Lakatos e Marconi (2009). Com o aporte teórico apresentamos conceitos estruturantes: sobre Juventude com Dayrell (2009); arte/educação com Barbosa (2009, 2011); memória cultural com Assmann (2016); cultura com Brandão (2009) e acerca das relações étnico-raciais com Coelho (2008, 2009) e Gomes (2008) e sobre a marujada com Sarquis (2019) entre outros.

Metodologicamente fizemos um levantamento bibliográfico, estado do conhecimento: preliminar, a partir de palavras-chave: cultura, marujada, São Benedito, memória cultural e juventude. Dentro de um recorte temporal de 2003-2018, na plataforma de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES. O recorte temporal se deve por conta do tempo de assinatura da legislação Lei nº 10.639 no ano de 2003, atualizada pela Lei nº 11.645 sancionada em 2008, torna obrigatório o ensino da História e Cultura afro-brasileira, africana e indígena no currículo da educação básica em específico nas disciplinas de Arte, Língua Portuguesa e História.

Cultura e Devoção ao “santo preto”: o X da discussão

O ser humano é um ser cultural, não só porque realiza o trabalho, o fazer que é próprio da natureza humana diferenciando-o dos outros seres, mas porque quando ele age,

transformando o lugar no qual está inserido, adequando-o para viver melhor socialmente, ele cria cultura por meio de ações que envolvem práticas fundadas em diversos fazeres e saberes (BRANDÃO, 2009). Nessa perspectiva Zanella (1999), infere que “todo indivíduo enquanto ser social insere-se, desde o momento em que nasce, em um contexto cultural, apropriando-se dele e modificando-o ativamente, ao mesmo tempo em que é por ele modificado...” (1999, p. 153).

O contexto social e cultural do qual fazemos parte ativam elementos positivos ou não em nossa memória. A esse respeito, Assmann (2016, p. 116), imprime, “memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo”. Outro conceito estruturante nesse estudo defendido por Assmann (2016, p. 118) é de Memória Cultural “Ela é exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, diferentemente dos sons de palavras ou da visão de gestos, são estáveis e transcendentem à situação, elas podem e devem ser ao longo do tempo transferidas de uma situação a outra e transmitidas de uma geração a outra”.

Tais conceitos são fulcrais para compreendermos a relevância do estudo que se conforma justamente na necessidade de reconstruir uma memória cultural na perspectiva da valorização da cultura e memória do negro pelos alunos do ensino médio que participam da marujada. Inferimos que a marujada, trata-se de uma manifestação histórica dos afrodescendentes. É uma prática cultural desenvolvida pela população bragantina e inserido nesse bojo, está a juventude, tem grande relevância

definidora de sua identidade religiosa e étnica, revelando a pluralidade cultural do povo brasileiro.

A Marujada bragantina é uma manifestação cultural que vem das classes populares, de origem inclusive de Irmandade de negros, logo, pela concepção de Bourdieu (2007a), sobre os sujeitos e as práticas culturais, a marujada bragantina atende ao gosto popular, 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.

No Brasil, desde o período colonial, foi engendrado projeto de perpetuação do poder e domínio europeu sobre os colonizados na formação da sociedade brasileira. 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 (COELHO, 2009). O silenciamento acerca das relações étnico-raciais na escola, apenas contribui para o mito da democracia racial, de onde se reproduz uma prática discriminatória. Segundo Coelho (2009):

A razão é que a cultura dominante instituiu a discriminação como habitus. Em uma década, como na outra, a questão racial não fora vista como questão relevante, em função do lugar que a

cultura dominante situou o problema. Conforme pontifica o mito da democracia racial, o Brasil não conhece o racismo. Logo, negros, brancos, amarelos, vermelhos e todas as demais tonalidades convivem na mais perfeita harmonia (sic). Assim, se o racismo não existe, se a questão racial não constitui um problema, ele não pode ser abordado (2009, p 185).

Coelho (2009) postula que a cultura dominante, considerada como "cultura legítima", é reforçada por meio da invisibilidade de questões raciais que permeiam o contexto social, pois a não assunção da existência do racismo promove uma discriminação silenciosa, mas não menos perversa. Prevalecendo um falso sentimento de harmonia entre negros, índios e portugueses que formam o povo brasileiro, se não há discriminação, logo não se discute relações raciais.

Barbosa (2002), avaliza outra visão de currículo com respeito aos diversos povos que com os seus legados participam da formação da identidade cultural do povo brasileiro:

Nossa proposta não é um currículo especial, diferente, segregador — uma escola especial para os diferentes. O que queremos é o respeito à diversidade, ao jeito de ser de cada sujeito cultural; respeito ao cidadão que tem direito a uma vida de participação e interferência na organização da nossa sociedade. Do respeito à diversidade surge a rica aventura de lidar com múltiplas identidades culturais (2002, p. 99).

Ao fim e ao cabo, não é um currículo afrocêntrico que se defende, como bem pontua Petronilha Silva (2018), mas um currículo de artes visuais que desvele a diversidade do povo

brasileiro com equidade de valor nas manifestações artísticas, históricas e culturais.

A história e cultura dos negros, com a história e cultura da influência dos povos portugueses e indígenas, apresentados aos alunos por meio de narrativas imagéticas, a fotografia, obras, esculturas e a arquitetura, a história da marujada (re)cria-se a memória cultural, que é, sobretudo uma forma de memória coletiva, apresentar o "santo preto", e a importância do seu culto como movimento de resistência, de respeito e valorização dos que foram arrancados de suas raízes, é compartilhada por um conjunto de pessoas, e que, transmite a essas pessoas uma identidade coletiva, isto é, memória cultural, Corrêa e Alencar (2016):

[...] como parte da identidade dos bragantinos e bragantinas associada à devoção a São Benedito, um Santo de origem pobre, e também negro, ficou conhecido como o Santo Preto, por proteger as pessoas de origem africana que na época da colonização vieram para a região na condição de escravos. Seus devotos, inicialmente, pertenciam à parcela menos favorecida da sociedade, que compartilhavam com o Santo os mesmos estigmas sociais, agregando uma multidão de devotos que com ele se identificavam (2016, p. 4).

Na análise dos estudos sobre a marujada, emergem elementos para compor a memória cultural da juventude. Vejamos, Corrêa, (2017) investigou "As concepções das mulheres marujas, hierarquias e identidades". Nessa perspectiva, o estudo de Sarquis (2019, p. 64), assevera "A marujada tem uma hierarquia

que demarca, significativamente os espaços entre homens e mulheres, enaltecendo a figura feminina como a mais importante em todos os eventos da festividade". O estudo de Fernandes, (2011), respeitando a diferença de objetos de estudo, trata da esmolação, traz no bojo a discussão das questões sobre a "Memória, identidade e região cultural na esmolação na marujada".

O estudo de Lobato (2015), conclui que a população local também tem contribuído amplamente com a preservação do patrimônio cultural por meio de suas vivências num dos maiores expoentes do patrimônio bragantino, a Marujada de São Benedito. Contribui nesse sentido Sarquis (2019), a festividade desvela uma riqueza de rituais peculiares dessa celebração que "adquirem identidade própria coadunando-se na caracterização desse evento, alguns rituais: a esmolação, a procissão fluvial, o bendito, o arraial, as danças".

Segundo Barbosa (2002, p. 17-18) não podemos entender cultura de um país sem conhecer sua Arte. Para ela, a "[...] Arte como uma linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por intermédio de nenhum outro tipo de linguagem, tais como a discursiva e a científica". Corroborava ainda que dentre as artes, "[...] as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, torna possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos", para além dos guetos culturais.

No ensino de artes visuais a interpretação dos elementos visuais que compõe a marujada, o chapéu, por exemplo, não é

simplesmente um acessório, é como se fosse uma coroa para as marujas e marujos, para entrar e permanecer dentro do barracão dançando ou não, só com o chapéu (a coroa) na cabeça. E as fitas coloridas, não estão apenas enfeitando de forma harmoniosa o chapéu, a cor azul, simbolicamente eleva os sentidos da maruja e marujo para o menino Jesus que descansa no colo de São Benedito, já a fita preta simboliza o sofrimento pelo qual passou o povo da diáspora com a escravidão, as roupas coloridas expressam valores simbólicos significativos ligados à religiosidade.

Essa riqueza de "coisas", os elementos visuais, que compõem a cultura visual da marujada, nos desperta o interesse, pois Geertz (1989), defendendo o conceito de cultura, assim como Max Weber, imprime que o homem é enredado nas teias de significados que ele mesmo teceu, e assume a cultura como sendo essas teias e a sua análise; "uma ciência interpretativa, à procura de significado" (GEERTZ, 1989, p. 4).

Essa premissa ajuda a compreender a existência do valor simbólico significativo imprimido na celebração da manifestação cultural da marujada de São Benedito em homenagem ao "santo preto", que reverbera na vida da juventude bragantina, interpretar esses significados da cultura conduz os fios da teia à memória coletiva e a identidade étnica e cultural dos afrodescendentes bragantinos.

Considerações iniciais

O presente estudo teve como objetivo analisar como a marujada está presente na memória cultural da juventude bragantina. A marujada como prática cultural, segundo os estudos elencados mostram que o envolvimento do povo bragantino, incluindo a juventude, é muito forte e seus reflexos estão na memória cultural, ou seja, na memória coletiva. As questões de identidade, de poder como a capitoa, mulher de autoridade [...] “numa inversão social própria do período e bastante peculiar nos cultos afro-brasileiros de resistência à escravidão e submissão das mulheres” (SARQUIS, 2019, p. 64), traz elementos para fomentar positivamente a memória coletiva da juventude bragantina.

O trabalho com o Ensino de Arte promove o cruzamento de culturas e saberes, possibilitando aos alunos o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade (BRASIL, 2018). A Marujada, enquanto herança cultural africana de dimensão social, cultural, simbólica e econômica pode contribuir para o pertencimento cultural de jovens bragantinos a partir da escola, de seus professores e de seu currículo, sobretudo de Artes Visuais pela riqueza da cultura visual presente na marujada, a celebração do “santo preto”.

Referências

- ARAÚJO, Emanuel. Negras memórias, O imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. *Estudos Avançados* 18 (50), 2004. P. 242-250.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.
- BARBOSA, Ana Mae. As Mutações do Conceito e da Prática. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org.). *Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*. – São Paulo: Cortez, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no Ensino de Arte: anos 1980 e novos tempos*. – São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRASI, Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. D.O.U., Brasília, 23 dez. 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm>. Acesso em: 20/fev/2019.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção. Crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007a.
- BRANDÃO, Carlos R. Vocação de Criar: Anotações sobre a Cultura e as Culturas Populares. *Cadernos de Pesquisa*, v. 39, n. 138, set./dez. 2009.
- COELHO, Wilma de Nazaré Baía, COELHO, Mauro Cezar. *Raça, cor e diferença: a escola e a diversidade*. (orgs.). – Belo Horizonte: Mazza, 2008.
- _____. *A Cor Ausente: um estudo sobre a presença do negro na formação de professores – Pará, 1970 - 1989 – 2. ed.* - Belo Horizonte: Mazza Edições, 2009.
- CORRÊA, Ester Paixão. Pérolas de Caeté: a dança das Marujas de São Benedito de Bragança-PA. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2017.
- CORRÊA, Ester Paixão; ALENCAR, Edna Ferreira. Marujas e Capitoas: Simbolismo, Poder e Hierarquias no ritual da Marujada da Festa de São Benedito na cidade de Bragança, Pará. Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.
- DAYRELL, J.T. et al. Juventude e escola. In: SPOSITO, M.P. *O estado da arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006)*. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- LOBATO, Alessandra Silva. Turismo, patrimônio cultural e produção do espaço: uma análise do centro histórico da cidade de Bragança-PA. *Revista Geo UERJ* | ISSN 1415-7543 | E-ISSN 1981-9021 *Geo UERJ*, Rio de Janeiro, n. 26, 2015, p. 113-135.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. Técnicas de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2009.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem, e das práticas do ver. In Oliveira, Marilda Oliveira de (Org). Arte, educação e cultura. Santa Maria: Editora UFSM, 2007. p. 19-40.

SILVA, Dário Benedito Rodrigues Nonato da. Os Donos de São Benedito: convenções e rebeldias na luta entre o catolicismo tradicional e devocional na cultura de Bragança, século XX. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2006.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e. Educação das Relações Étnico-Raciais nas instituições escolares. Educar em Revista, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 69, p. 123-150, maio/jun. 2018

ZANELLA, A. V. (1999). Aprendendo a tecer a renda que o tece: apropriação da atividade e constituição do sujeito na perspectiva histórico-cultural. Revista de Ciências Humanas, edição especial temática, p. 145-158.

SOU EU NOS-NÓS, CAMARÁ! : O PERCURSO ARTÍSTICO-CAPOEIRÍSTICO COMO MOVENTE PARA A PESQUISA EM DANÇA

I AM US-WE, CAMARÁ! : THE ARTISTIC-CAPOEIRISTIC ROUTE AS A MOVEMENT FOR DANCE RESEARCH

Andreza Barroso da Silva¹
Miguel de Santa Brígida Júnior²

RESUMO:

As experiências do trajeto artístico-cultural de uma mulher na dança (em especial, na dança contemporânea) e na capoeira são indispensáveis para a construção de uma nova perspectiva de pesquisa em arte. Assim, o objetivo geral desta, trata-se de apontar os entrelaçamentos da atuação, formação e pesquisa na arte da dança e capoeira como agenciadores propulsores para o encaminhamento da teoria-práxis Dançaeira. Os objetivos específicos são: i) expor memórias de práticas e pensamentos relativos ao fazer da dança e capoeira; ii) analisar os pensamentos desenvolvidos com as suas práticas e adaptações frente às suas realidades e; iii) refletir acerca da decolonialidade do pensamento sobre o saber-fazer-pesquisa em dança contemporânea a partir das ponderações sobre a teoria-práxis Dançaeira.

PALAVRAS-CHAVE: Capoeira. Dança Contemporânea. Decolonialidade. Dançaeira

ABSTRACT:

The experiences of a woman's artistic-cultural journey in dance (especially in contemporary dance) and in capoeira are indispensable for the construction of a new perspective of research in art. Thus, the general objective of this, is to point out the intertwining of performance, training and research in the art of dance and capoeira as propelling agents for the forwarding of Dançaeira theory-praxis. The specific objectives are: i) to expose memories of practices and thoughts related to the making of dance and capoeira; ii) analyze the thoughts developed with their practices and adaptations to their realities and; iii)

¹ Autora, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

² Co-autor, professor-orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

reflect on the decoloniality of thought on the know-how-research in contemporary dance from the considerations on the theory-praxis Dançaeira.

KEYWORDS: Capoeira. Contemporary Dance. Decoloniality. Dançaeira.

Arrumando o terreno dos 'nós'

Para início de texto, Eu sou capoeira¹! E nesse trajeto de vinte e um anos ininterruptos de prática... Mais de duas décadas! Vários ciclos... De menina-filha à mulher-mãe, de praticante-artista à educadora, de educadora à professora e, de professora à pesquisadora-artista-docente... Mulher capoeira que dança² na e com a capoeira desde os tempos de menina.

Fato importante trata-se de que, antes de ser capoeira eu já dançava nos palcos da cidade de Belém, em escolas e, ao praticar as duas artes, alguns amigos e professores já notavam que 'a capoeira está na tua dança!'. Diante disso, em meio às constantes interpelações e apontamentos das pessoas e da autoanálise de meus comportamentos em dança, busquei por respostas de 'como a minha dança se mostra influenciada pela capoeira?' E para compreender a rede que atravessa e interconecta esses diferentes fazeres faz-se necessário revelar os diferentes momentos do trajeto artístico-cultural dessa mulher atuante.

Para o dialogar recorro à relação dos 'Nos-Nós', onde 'nos encontramos (terceira pessoa do plural) entrelaçados em nós (nó, de atar/atado, concernente a relações)', ou seja, diante do fato de estar imersa na dança e capoeira, no âmbito da dança e capoeira e, em meio às pessoas da dança e da capoeira, acabo por estabelecer relações que se interpenetram e impulsionam reflexões ambivalentes nestes universos paralelos e inter cruzados.

As reflexões aqui se baseiam na metodologia autoetnográfica, onde o sujeito engaja-se como fenômeno observado que aqui, se compreende diante dos processos de iniciação artística e cultural (inserção e estudo contínuo não-formal na arte da dança e na capoeira), nos processos de formação (graduação e curso técnico) e, de pesquisa (mestrado e doutoramento) visto que estas reflexões integram parte da discussão desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA por meio da pesquisa em andamento no curso de doutorado denominada DANÇAEIRA: malandragens e vadiagens para a decolonização da Dança Contemporânea.

Tal aporte investigativo trata que a autoetnografia

[...] nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato ("escrever"), sobre um grupo de pertença ("um povo"), a partir de "si mesmo" (da ótica daquele que escreve). (FORTIN, 2009, p. 83)

Assim, exponho que o objetivo geral da pesquisa de doutoramento em arte trata-se de investigar a partir da noção

autoral DANÇAEIRA caminhos para a decolonização da Dança Contemporânea in[CORPO]rando saberes e fazeres da capoeira/gem.

A noção autoral teve seu surgimento muito antes do sentido e significado desta pesquisa. É um termo em forma de neologismo³, poético e cronológico que vêm possibilitando processos metodológicos de teoria-práxis. O termo in[CORPO]ando, traz um triplo significado: in de intensão, tudo que infere e interfere, intercorre no meu ser enquanto CORPO, corpo que é sujeito de si, agenciado e agenciador de descobertas e redescobertas em seu próprio corpo e, ando, como significativo de caminhante, andante, em processo que desencadeia novos processos e assim, movente para o in e ex deste mesmo corpo presente, atuante e devaneante.

Contudo, a autoetnografia se justifica devido ao meu corpo, enquanto mulher que dança e é capoeira, ressoar sua voz e negritude em gestos, ações e pensar-fazer artístico e cotidiano, se inserindo num processo ambivalente de trocas, onde a expressividade dançante torna-se uma forma de intervenção nos espaços que visita e/ou ocupa, não sendo estritamente "um", mas, um coletivo, uma comunidade cultural em mim, engajando-se desta maneira, na estrutura de uma pesquisa movente a cada nó de contato estabelecido seguindo uma perspectiva fenomenológica.

Dança e Capoeira: A mulher e seu trajeto artístico-cultural

Este é um escrito dos primeiros passos de uma pesquisa em arte

partindo do apontamento de momentos vividos pela autora em seu trajeto-artístico-cultural na dança e na capoeira. E, para tal, proponho-me a utilizar elementos da capoeira que a aproximem da prática expressiva dançante viabilizando diferentes perspectivas para a sensibilização prático-reflexiva do corpo-sujeito para a dança.

Diante disso, para desenvolver uma teoria em arte faz-se necessário compreender o desencadeamento dos processos de consubstanciação teórica pois como pensar e fazer arte sem vivê-la? Assim, recorro às memórias de infância.

Tais memórias ligam-me ao universo da arte desde os seis anos de idade quando, brincando, me agarrava ao punho da rede de dormir para sustentar-me nas pontas dos pés, tal qual, às bailarinas apresentadas na matéria televisiva a que assistia. Memória vívida, pois conforme Bachelard (1993) o valor da memória é o que a torna existente, e o fato de ficar nas pontas dos pés dava-me a sensação de um poder incomum, um ato fantástico que comumente realizava.

A brincadeira alimentou o sonho em ser bailarina clássica durante muito tempo, porém, o ballet era uma prática inacessível financeiramente para a minha família e não havia projetos sociais, assim, dançava durante as brincadeiras de desfiles de passarelas e de misses de quadrilhas juninas. A este tempo, identifico que minha concepção de belo e de dança eram marcadamente eurocêntricos⁴ devido a conjuntura do projeto social racista no qual me via impossibilitada de conhecer o saber dança, pois pobre, negra e de periferia (Distrito de Icoaraci)

estava à margem, local este que “onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma as condições de resistência” (KILOMBA, 2018, p. 69), observando estas condições, com o tempo busquei as possibilidades para dançar, me expressar, especialmente na escola até chegar ao estudo de técnicas de dança, questionando-as.

Vislumbrando a relação de troca nesses nós no âmbito da dança e capoeira, proponho a ladainha, tipo específico de cantiga experienciada no contato com as tradições e rituais da Capoeira Angola⁵ (a dita ‘capoeira-mãe’) que, nos traz mensagens de cunho moral, histórico ou lendário, iniciada pelo grito de lê que anuncia, num ato ritualizado, que todos precisam escutar, com atenção e concentração, e assim, manter viva a tradição da oralidade na capoeira.

lêêê!!!! (grito)
Desde criança
sonho e vivo a dança
No meu ser com esperança
De longos caminhos trilhar...
Saber com o corpo
O que a palavra não dá conta
De aprender com a capoeira
E poder com a DANÇAEIRA
A na vida Me expressar.

Desde os seis anos, me recordo o desafio
De manter o equilíbrio
sob a ponta dos meus pés
Era o ballet, que entendia ser prestígio
Mas não me era possível ... de pagar
Dançava quando podia dançar
Brincadeiras de infância
Nos festejos juninos, nas escolas das andanças

98, descobri lugar propício

Dancei jazz , ballet, moderno
E foi desse universo
Transeunte me tornei
Distrito de Icoaraci (EU SOU DE LÁ!)
Ruma ao centro-Belém
Centro-Belém – Icoaraci
Esforço vai, esforço vem

99, a capoeira eu assumi!
Pois eu já a conhecia
Assistia rodas na Vila
Lá na Praça da Matriz
Todo ano, dia do Círio
Eu, minha mãe... Sabia o risco
Quando ouvisse o berimbau
Hoje mulher
Já sou mãe de dois filhos
Certo tempo mãe solteira... uma peleja!
Noutro tempo: mãe 'casada'! Outra batalha!
Algumas coisinhas mudadas.
Mas o meu fazer em dança e capoeira
Enfrentando 'enxurradas'.
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!

Na ladainha da capoeira, observo um ensinamento que trata de memórias, de saudosismo, de história e, no dia-a-dia a melodia de uma ladainha da Capoeira Angola é vibrante na trajetória

daquele que vivencia a capoeira, ainda que a mesma pessoa não seja um praticante fidedigno da Capoeira Angola.

A ladainha de minha trajetória expõe os reencontros que fiz comigo mesma diante das experiências com a dança e capoeira, assim, discorrendo sobre esse percurso, foi em 1998, antes dos treze anos de idade, que iniciei efetivamente na prática da dança, na Academia Aerodança, localizada na Rodovia Augusto Montenegro (Icoaraci) com a professora Leila Velasco⁶.

Já na capoeira, as memórias vívidas levam-me às rodas do Círio de Nossa Senhora das Graças em Icoaraci quando ao esperar a chegada da imagem da santa à Igreja Matriz após a procissão, acompanhada de minha mãe, saía em disparada rumo aos sons de instrumentos, palmas e cânticos da roda de capoeira, irritando minha mãe por largar sua mão abrupta e efusivamente, devido ao absurdo encantamento.

Tais rodas de capoeira fazem parte da memória coletiva da comunidade capoeirista, “no sentido de que é compartilhada por um conjunto de pessoas, e de que transmite a essas pessoas uma identidade cultural” (ASSMANN, 2008, p. 118). Isso constitui uma tradição icoaraciense que reúne capoeiristas de vários municípios e, na qual, engajava-me antes mesmo de ser capoeirista.

Em 23 de agosto de 1998, num showmício da deputada estadual Regina Barata, após uma apresentação de roda de capoeira e maculelê⁷, conheci um rapaz capoeirista chamado Mauro Celso⁸, na sede do Clube Jovensar em Icoaraci e, no início do ano seguinte, iniciei com o mesmo no dia 28 de janeiro de 1999, uma

quinta-feira, após assistir e gostar da aula anterior ocorrida na terça-feira, tendo como resultado a partir desse momento que, a dança e a capoeira passam a integrar diariamente a minha vida: dois rumos diferentes ao mesmo tempo que interconectados.

A partir da dança participei de festivais no Estado (Belém e outros municípios); representei o Projeto Poliesportivo da Universidade Estadual do Pará - UEPA⁹ e, integrei o Grupo Coreográfico do Colégio Sophos até dezembro de 2005, quando a metodologia de ensino já me causava estranhamento, passando assim, a atuar de forma independente com apresentações coreográficas e participações em oficinas de dança.

Tal estranhamento dava-se especialmente pela não possibilidade de atuação criativa, ou seja, o saber-fazer dança restringia-se à memorização de contagens dos "oitos" (compassos musicais) e de 'passos' (movimentos coreográficos), o que representava um tolhimento de minhas capacidades criativas em elaborar movimentos, expressões e assim, coreografias representativas de minhas necessidades criativas.

Paralelamente, com a prática da capoeira, viajei para outros estados participando de campeonatos brasileiros visto ser filiada à Federação Paraense de Capoeira - FEPAC, sagrando-me inclusive, como primeira mulher paraense campeã brasileira em São Paulo (2003). Tal fato, por um pensamento esportivista de caráter elitista na sociedade, minimizou comentários (inclusive da própria família) que diziam: "isso [capoeira] não é pra você"; "isso é coisa de homem!"; "isso é coisa de preto!". Tais comentários evidenciam um posicionamento machista e racista

que negligencia e desvalida minhas origens e gênero numa tentativa de embranquecer-me pois, como nos diz Kilomba (2018), o racismo é 'algo' que determina as relações sociais e, observo que, nestas relações emergem um machismo disfarçado de protecionismo.

As viagens e contatos com diferentes mestres da arte capoeira alimentaram continuamente o meu fazer em ambas as artes e, de maneira mútua. Eis o princípio cronológico da minha criação do termo Dançadeira pois, desde 1999, nos dias em que havia atividades/apresentações de dança e capoeira eu dizia: 'hoje é dia de Dançadeira!'. Prosseguindo, em 2003, ingressei no curso de Educação Física da Universidade Federal do Pará - UFPA no Campus de Castanhal, onde realizei muitas atividades, participando, organizando e ministrando oficinas envolvendo e defendendo a dança e a capoeira.

Em 2008, já formada em Educação Física, ingressei no curso técnico em dança na Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA e as minhas investigações sobre a interpenetração da capoeira em minha dança possibilitaram diversos trabalhos nesta perspectiva pois "É o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo sujeito" (KILOMBA, 2018, p. 69). Diante da necessidade e vontade de trazer voz ao espaço acadêmico, a voz negligenciada aonde a capoeira é vista como algo exótico e diferente, passei a criar estratégias para o discurso de um corpo que dança encapoeirado e que essa beleza traz consigo caminhos de

visibilidade de modo amalgamado para duas concepções em artes.

Assim, as percepções sensíveis e intelectivas no decorrer do estudo, pesquisa-produção em dança buscando continuamente envolver elementos que me reportassem à experiência com a capoeira, acabou por possibilitar um caminho de busca e desenvolvimento de estratégias de aproximação da matriz negra e regionalista, para mim e para os colegas participantes de trabalhos. Estas, de fato, foram as primeiras investidas do pensar-fazer amalgamado valorizando uma afro-orientação dançante, ainda que a Dançadeira não fosse uma assunção de pesquisa.

Porém, a mesma passou a sê-lo a partir de meu ingresso em 2010 no curso de mestrado em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, no Instituto de Ciências da Arte, assumindo-o como um procedimento para a improvisação em dança sendo a “manifestação corporal expressiva dos impulsos advindos com a experiência em meio à Capoeira, configurando-se com movimentos de dinâmicas variadas durante o processo de improvisação em Dança Contemporânea” (SILVA, 2012, p. 106) que, por ora, a Dançadeira busca desenvolver-se como teoria-práxis em dança afro-orientada, partindo da perspectiva que a dança contemporânea no cenário atual ainda recebe, majoritariamente, influências europeias necessitando ser discutida.

Diante disso, torna-se extremamente importante nos colocarmos a “[...] pensar a arte e as sensibilidades, traduzidas pelas

sabedorias incorporadas pela formação dos sujeitos, para trabalhar conflitos e potencializar possibilidades de diálogos” (HISSA, 2011, p. 41). Essa formação tange tanto no que condiz à formação não-formal (ao experienciado) quanto à formação acadêmica no cerne do trajeto artístico-cultural com as artes da dança e capoeira.

Com a construção de meu trajeto acadêmico foi-me possível integrar o quadro de docentes de duas instituições de ensino superior¹⁰ no curso de Educação Física assumindo disciplinas, em especial a de Capoeira e Lutas, o que me rendeu bastantes comentários e especulações visto serem disciplinas geralmente ministradas por homens e, diante de minha fisionomia, magra e por ser mulher, aos poucos enfrentando alguns desaforos do tipo “será que ela sabe mesmo?!” ou assédios do tipo “olha a minha professora?!” com ar de sarcasmo e/ou desejo, precisei (e por vezes ainda preciso) inúmeras vezes falar de maneira direta sobre as ‘regras’ de convivência entre homens e mulheres, acadêmicos e eu-professora, trazendo à tona discussões sobre o corpo, sobre respeito e, evidentemente, sobre gênero.

Interessantemente, construí um caminho que me proporcionou ser na fala dos acadêmicos e egressos “a nossa professora de capoeira”, sendo uma representatividade nestas instituições pois, ao me assumir enquanto mulher, negra, periférica, artista, professora e pesquisadora acaba por subtrair os comentários machistas, sexistas ou racistas no decorrer de minhas aulas visto que frequentemente pronuncio: “a dança e a capoeira são as artes da minha vida”, o que justifica a Dançaeira.

Contudo, o trajeto de minha atuação e formação no âmbito destas artes viabilizaram o meu ingresso no meio de formação técnica e acadêmica primando sempre por destacar o potencial técnico e expressivo das mesmas a partir de meu corpo criativo e significativo, e também, construindo uma postura profissional enquanto professora acadêmica que se enquadra numa conjuntura específica por ser atuante e que pesquisa na área que ministra enquanto disciplina, dando-me assim, poder e voz política.

Diálogo dos Nós, Camará!!!

Eu 'obedeci', me inspirei e me projetei
No que a minha mãe sempre dizia (Vai! Vai estudar menina!)
E fui, e vou... estudar, pesquisar, propor, provocar
Aonde eu estiver e aonde eu for
Despercebida não vou passar
Porque estudei e estudo, sou negra, MULHER
CAPOEIRA
Artista da DANÇA na cena paraense e brasileira
E se eu cheguei neste lugar...
Tantas outras MULHERES, imersas nestas artes (e na condição social)
Assim como Eu... também podem transformar concepções,
Realidades, seus feitos... E assim, CHEGAR.
Num lugar, no aqui e no agora – que todos sabem!
Para mulher, artista, negra, capoeira, não é fácil chegar.
(Autoria própria, 2019)

Os nós atados a partir das relações de pensamentos entre o nós que se refere aos sujeitos autores e aqueles que diariamente inter cruzam os meus caminhos na dança e na capoeira vão sendo

percebidos e explorados a partir das experiências tecidas e projetadas. Neste ínterim, busco por anunciar os elementos que me conectam à minha ancestralidade que é viva, presente, latente no meu dia-a-dia da escrita e do fazer em arte como referido no poema acima.

Minha mãe, Ana Maria Ataídes Barroso da Silva, sempre foi o meu alicerce inspirador de busca de meus caminhos e de atuação nos mesmos embora nunca tenha dançado em escolas ou pertencido a um grupo/companhia de dança como eu e ainda, nunca ter praticado a capoeira.

Esta ancestralidade à que me refiro está pautada nos contos de minha mãe que relata sobre sua infância vivida com ancestrais negras, escravizadas, benzedeiras... As suas avós, bisavós e tataravós! Minha mãe é a primeira e maior referência de mulher negra e guerreira em minha vida e sobre isso Bachelard (1993) nos explica quando trata das florestas de nós mesmos, ou seja, a floresta ancestral que condiz às lembranças mais antigas porque não foram esquecidas ao nos serem contadas, são lembranças de um tempo não vivido.

E é sob esse prisma que me reconheço enquanto negra e identifico na presença de minha mãe a ancestralidade viva, representativa e significativa que me impele a buscar ir ao encontro da imensidão em mim. Afinal, pesquisa em arte demanda uma necessidade de conhecimento de si, de desvelar os mistérios de sua própria existência, ou ainda, os mistérios antes da existência em si, mas que antes de sê-la, já era o prelúdio dessa mesma existência.

As projeções de minha mãe com a dança (sonhava ser bailarina!) acabaram por me envolver e fazer-me seguir este pleito como uma questão de honra – eu devia honrar o sonho de minha mãe – porém, diante dos estereótipos e inacessibilidade de prática das técnicas do ballet para mim nos espaços que frequentava, acabei por buscar compreender diferentes formas de dançar e nesse universo lancei-me na dança contemporânea (na ETDUFPA), embora contrariada por acreditar que dançar era sinônimo de códigos de dança (como os que aprendia nas aulas de técnicas de ballet, moderno e jazz).

Durante o estudo na ETDUFPA, mergulhei num mundo novo onde as palavras pesquisa e criação eram parceiras a cada tarefa das disciplinas cursadas e, com o ingresso no mesmo ano, na Companhia Moderno de Dança - CMD ¹¹ pude experimentar diferentes formas de se expressar, mover-se no espaço, de dançar e viver, ou seja, dançar a vida.

Esse processo de desenvolvimento da autonomia dançante, expressiva, foi possível por uma busca incessante de si, das coisas que me tocam, do que sou, do que desejo. Todo o material que vai à cena não pode ter uma origem desconhecida, não significativa, e nesse processo de experimentação, de vasculhar-me as imagens, as experiências, as memórias, os afetos, o estado aqui-agora que, possibilitou trilhar caminhos perceptivos de minha própria expressão que apresentava algo além do que meramente o ali proposto e esse além, era justamente a experiência enquanto sujeito-corpo-mulher-mãe-periférica na capoeira.

Assim, tanto a ETDUFPA a CMD tornaram-se espaços de investigação da imensidão em mim, sublinhando a assunção de uma postura de afirmação de minha identidade capoeirística com expressividade negaceada, ou seja, uma posição de decolonialidade do pensamento, observando que os atributos desenvolvidos com a experiência no dia-a-dia da capoeira influenciam nas trajetórias e definições dos movimentos assim como, nas expressões dos mesmos quando danço. Contudo, a capoeira torna-se chão fértil para o germinar de uma forma de compreensão e execução de/em dança.

Diante da imersão na teoria dança imanente (MENDES, 2010) que serviu e serve de base nutritiva para o desenvolvimento de cada laboratório de experimentação nos trabalhos da CMD, onde as experiências do universo de cada bailarino-intérprete-criador alimentam as práticas e as obras artísticas, foi-me possível constatar a amálgama que estabeleço entre a dança e a capoeira por meio de minha expressão.

É evidente que, a autonomia deste caminho foi possível devido à compreensão e assunção do gênero de dança contemporânea, diante da qual a pesquisa do movimento sempre foi um foco associado às nossas inquietações, anseios, desejos ou histórias de vida. Assim, frente aos comentários de teor sexista, machista e racista que ouvi incontáveis vezes ao longo de meu percurso capoeirístico estes, sempre me impeliram a buscar contrarrespostas por meio de minhas atitudes, sejam elas na dança ou na capoeira.

Importante frisar que, tais discursos surgem imediatamente no seio da própria família (que inclusive possui ancestralidade negra) que tentava frenar o que mais adiante seria o meu deslanchar nos voos e sobrevoos sobre mim mesma e, sobre minha forma de fazer arte-dança. Assim, conforme Bachelard (1993, p. 322, grifo do autor) nos aponta, nós “Descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma intensidade, uma intensidade do ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de imensidão íntima”.

A partir do exercício constante de busca de si e dos demais momentos de proposições sob a perspectiva da dança imanente foi possível trilhar um caminho de decolonialidade do pensamento onde a teoria-práxis aqui vislumbrada Dançadeira se assume como uma proposta de valorização da arte capoeira e descoberta de potencialidades para a dança, gerando um posicionamento necessário para a discussão no âmbito da ‘dança contemporânea’.

E como tal proposta tece diálogos entre os saberes incorporados na formação do sujeito, conforme Hissa (2011) aponta, considero que a formação de meu ser encapoeiramente dançante consubstancia a materialidade desse diálogo, pois possibilita o encontro com os saberes e fazeres da arte da capoeiragem para além dos procedimentos desenvolvidos em pesquisa de mestrado acadêmico buscando desta maneira, desenvolver uma teoria em dança, nortista, a partir do Distrito de Icoaraci com uma arte da cultura popular que alimenta e alicerça os conhecimentos expressos em atuação dançante sendo, de acordo

com Costa et al (2019), a escrita necessária para o giro decolonial.

É importante frisar que a capoeira em minha vida foi o ponto de partida para o contato com as manifestações de matriz afro, com terreiros, com a relação natureza e misticismo e, em especial com a rua, que é um lugar de trânsito, onde o corpo exposto torna-se vulnerável a qualquer tipo de comentário ou, até mesmo, à ação. A rua é um espaço constante e culturalmente utilizado pela capoeira, porém, para a dança a relação com o público transeunte, com a informalidade da plateia ainda é muito sutil.

Observo que no pleito de meu olhar decolonial não cabe pensar a dança enquanto pesquisa de movimentos e gestos que exclui a possibilidade do domínio do acontecimento, ou seja, o fato de se realizar uma pesquisa para a produção de obra coreográfica sendo que o seu produto-obra (espetáculo) deve compor um espaço de um teatro experimental (coberto e fechado necessitando de ingressos), ou de um palco ou, espaço cênico que divida formalmente cena e público, ainda que situado em área pública, privará a dança que se queira 'contemporânea' na cidade de Belém como uma possibilidade de ascensão do eu-artista, do reencontro e desafio de si.

Assim, trazer as experiências adquiridas no universo da capoeira para reestruturar concepções e atitudes em arte-dança possibilita um novo posicionamento artístico, onde os saberes ensinados com suas cantigas de capoeira, com os rituais de entrada e saída para o jogo na roda e de participação do

fenômeno, assim como, a compreensão de seus símbolos assumem-se como pontos de partida para a existência, experiência e atuação do corpo-sujeito. Observando esta atuação de perspectiva afro-orientada, assume-se outra forma de percepção do como, do porque e do qual espaço se ocupa. Contudo, tal reflexão nos leva a apontar que os valores, saberes e símbolos de uma arte embebida de africanidade, de ancestralidade, estão desprivilegiadas de poder nesse momento político deslegitimador da negritude, e eu, sabendo disso, recorro ao poder do som de meu berimbau¹², que toca e envolve o meu ser e faz ecoar meu grito de “lêêê” invocando a atuação. Sou eu negra! Sou dança e capoeira! Sou Eu Dançadeira!

Notas de fim

¹ Quando me intitulo ‘sou capoeira’ refiro-me ao universo de conhecimento da capoeira para além das especificações, ou seja, nem angola e nem regional, simplesmente capoeira! Pois parto do princípio que independente de estilo o conhecimento da capoeira tem fundamentos comuns e diante autoridade regente de uma roda de capoeira (visto como um forte símbolo representativo da capoeira), o instrumento berimbau, o/a capoeira deve saber adaptar-se de forma camaleônica diante do universo rítmico e significativo que o mesmo estabelece, e tal fato, creio não ser possível sob uma égide única de estilo.

² Refiro-me ao ‘na capoeira’ como sendo a manifestação de minha expressão dançante em meio às atividades da capoeira, como por exemplo, quando jogo capoeira e; com relação ao ‘com a capoeira’ refiro-me ao fato de partir de seu conhecimento para propor trabalhos em dança utilizando algum(s) de seus elementos como os movimentos, instrumentos, toques e cantigas.

³ Em língua portuguesa neologismo refere-se à formação uma nova palavra, e diante de meus fazeres em arte e no cotidiano, costume

escrever e falar neologismos sendo uma prática identificável por conhecidos e amigos como característica de minha pessoa.

⁴ Tal palavra refere-se aos valores, estéticos, morais, políticos, sociais pautados em modelos regidos pelos sistemas econômicos de poder, que ditam todos os tipos de normas que sufocam, oprimem e depreciam a cultura e valores das ditas 'minorias políticas' como pobres, negros, indígenas, lgbs, etc, vestindo-se de modelo-padrão europeu que em nada tem haver com nossa realidade, sublinhando a popular frase "o que é bom vem lá de fora!".

⁵ A capoeira angola é um termo que refere-se às primeiras práticas corporais que remetem à pratica da capoeira de tradição negra, ou ancestral, em que seus movimentos são negaceados, balouçantes, exigindo extrema flexibilidade e eficiência do 'capoeirista' (termo atual usado para os designar praticante de capoeira), atuando com teatralidade e misticismo, muitas vezes sendo remetida à uma inofensível (conforme a visão de pessoas leigas à respeito) característica de dança.

⁶ Foi com um grupo de amigas da Escola Municipal de Ensino Infantil e Fundamental Professora Maria Madalena Corrêa Raad que iniciei o estudo não-formal em dança, com tal professora tendo inicialmente o contato com o jazz, e técnicas de ballet, ocorrendo com o tempo o foco em técnicas de dança moderna, especialmente com as técnicas de Lester Horton e Martha Graham. Após algum tempo, fui a única deste grupo de amigas continuou na dança. Leila Velasco (Leila Maria Costa Velasco) "Possui graduação em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (1993). Atualmente é PROFESSORA Classe II da secretaria de educação do estado do Pará. Tem experiência na área da Educação Física" (VELASCO, Leila Maria Costa. Currículo do sistema currículo lattes. [Brasília], 04 jan. 2017.Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0497207505101702>>. Acesso em 18 mar. 2020) e, atua com turmas de dança dentro do Ginásio da Universidade do estado do Pará.

⁷ De acordo com Silva e Heine em Capoeira: um instrumento psicomotor para a cidadania (2008), o maculelê é uma manifestação brasileira de origem afro-indígena, sobre a qual existem várias versões, porém, em geral, trata de uma dança-luta guerreira que encena o confronto de um guerreiro de uma tribo brasileira com a tribo rival quando este encontrava-se sozinho responsável pela sua tribo devido os demais guerreiros terem partido para caçar, assim, o guerreiro de nome Maculelê pressentiu que algo aconteceria e munido de duas lanças (pedaços de paus, bastões ou esgrimas como comumente é chamado pelos capoeiras) defendeu toda a tribo de mulheres e anciãos naquele momento e, a partir daquele dia a 'dança de guerra' passou a

ser praticada como homenagem à este momento. “Hoje em dia, o Maculelê é praticado pela maioria dos grupos de capoeira.” (2008, p.167)

⁸ Mauro Celso Barbosa Passinho foi com quem iniciei o estudo não-formal da capoeira quando o mesmo ainda era monitor (corda branca e verde) pertencente ao Grupo Rei de Capoeira (atualmente Associação) até o ano de 1999 pois em 2000 fundamos a Associação de Capoeira Menino é Bom – ASCAMB, na qual o mesmo é Mestre de capoeira (corda vermelha) e, eu, instrutora de capoeira (corda roxa) na qual desenvolvo diversas atividade representando-a em participações dentro e fora do estado.

⁹ Iniciei no projeto em Icoaraci, na Academia Aerodança, primeiramente na Augusto Montenegro e em seguida, na mesma academia localizada na 4ª Rua de Icoaraci. Quando a professora saiu deste ultimo espaço a segui e passei a ter aulas no Ginásio de Educação Física da UEPA.

¹⁰ Em 2013, compus o quadro docente na Escola Superior Madre Celeste – ESMAC, localizada na Av. Providência na Cidade Nova 8, em Ananindeua e, posteriormente, em 2015, na Escola Superior da Amazônia – ESAMAZ, localizada na Av. Municipalidade, em Belém, nas quais atuo até os dias de hoje assumindo respectivamente as disciplinas: Fundamentos Histórico-Metodológicos da Capoeira e Fundamentos Histórico-metodológicos das Lutas e; Teoria e Ensino da Dança e Teoria e Ensino da Capoeira.

¹¹ A CMD surgiu em 2002 a partir do interesse de alunos e ex-alunos da instituição educacional privada, à época o tradicional, Colégio Moderno em Belém do Pará, visto que o colégio oferecia atividades de arte, e assim, a dança. Desde então, até o presente momento, sob várias alterações de elenco, a Cia desenvolve o seu trabalho com foco na pesquisa de movimento questionando diferentes possibilidades de se fazer dança, situando-se na linguagem em dança contemporânea e, embebida do conceito de dança imanente proposto por sua diretora de honra Ana Flávia Mendes.

¹² Berimbau é o termo associado ao instrumento de origem africana (consenso entre autores), dos povos bantos que ocupavam regiões de Angola, conhecido por diversas denominações como hungo, rucungo, mbulumbumba composto por um arco de madeira flexível que distende uma corda, tendo em uma de suas extremidades uma cabaça cortada que serve de caixa de ressonância. O mesmo é tocado ao ser percutida uma varinha em sua corda associando o contato da cabaça com o peito ou, com a barriga de quem o manuseia. De acordo com as informações de Oliveira (2019), ‘berimbau’ é um termo no Brasil que se refere ao ‘berimbau de boca’ (peça de metal tocado por meio do assopro e da manipulação de uma lingueta metálica conforme se assopra) que

acabou por denominar o 'arco de madeira', sendo que, geralmente o seu manuseio remete-se à figuras masculinas, o que ganhou notoriedade nas rodas de capoeira, devido aos capoeiras serem exímios tocadores associando-se também o poder simbólico que o instrumento assume (ao domínio histórico de homens) na direção rítmica da roda de capoeira, sendo rara a identificação histórica de figuras femininas com tal instrumento, o que atualmente vêm sendo superado quando nós mulheres, armamos o nosso instrumento, entoamos nossas cantigas e comandamos a roda de capoeira. Sobre o urucungo e berimbau ver Oliveira, Josivaldo Pires de. O Urucungo de Cassange – um ensaio sobre o arco musical no espaço atlântico (Angola e Brasil). Itabuna: Mondrongo, 2019.

Referências

- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COSTA, Joaze Bernadino; TORRES, Nelson Maldonato; Grofoguel. Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico. 2ª edição, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura Negra e Identidades)
- HISSA, Cássio Viana. Conversações de Artes e de Ciências. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano. Cobogó, 2018
- Memória Comunicativa e Memória Cultural - Jan Assmann. Disponível em:
<http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=642&path%5B%5D=pdf> Acesso em Dez.2017.
- 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.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Revista Cena. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Instituto De Artes - Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Tradução Helena Maria Mello. Número 7 (ISSN 1519-275X) 2009.

O CORPO DE CATIRINA: DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE

THE CATIRINA'S BODY: BLACK DRAMATURGY IN AMAZON FROM PARÁ, BRAZIL

Maria Ceci Leal Bandeira

RESUMO: O trabalho analisa a partir do conceito de corpo performático do negro da diáspora, elaborado por Zélia Amador de Deus, parte da trajetória artística dessa atriz e diretora, a partir de sua personagem Catirina, no auto Coronel de Macambira. Para tanto, foi norteada à luz do feminismo como perspectiva de análise crítica e teórica das categorias de classe, raça, gênero e combate ao epistemicídio. Partindo da hipótese que suas produções e processos carregam uma poética contra hegemônica de forte viés político, sua figura como uma atriz da diáspora, que compreende a utilização do corpo e da cultura pelo descendente africano como uma ação subjetiva jamais interrompida, nos permite tratar sobre a importância de tê-la explorando os limites de seu corpo por meio do teatro. A análise busca o corpo para pensar a evolução da artista e de teatro negro na Amazônia paraense.

PALAVRAS-CHAVE: Zélia Amador de Deus. Teatro. Amazônia. Diáspora.

ABSTRACT: The paper analyzes from the concept of the performer body of the black diaspora, elaborated by Zélia Amador de Deus, part of the artistic trajectory of this actress and director, from her character Catirina, in the auto Coronel de Macambira. Therefore, it was guided in the light of feminism as a perspective of critical and theoretical analysis of the categories of class, race, gender and combating epistemicide. Based on the hypothesis that her productions and processes carry a poetic against hegemony with a strong political bias, her image as a diaspora actress, who understands the use of the body and culture by the African descendant as a subjective action never interrupted, allows us to deal with the importance of having her exploring the limits of her body through theater. The analysis seeks the body to think about the evolution of the black artist and theater in the Amazon of Pará.

KEYWORDS: Zélia Amador de Deus. Theater. Amazon. Diaspora

Introdução

Herstory é um termo de caráter feminista criado pela escritora e ativista Robin Morgan em que o prefixo em inglês é trocado como forma de legitimar a história das mulheres, construída por mulheres. O termo nasce como oposição ao tradicional history iniciado pelo pronome masculino da língua inglesa his (PEDROSA, 2018, p.30). O trocadilho de Morgan aponta o interlocutor da história tradicional e eurocêntrica, o homem branco, e reivindica às mulheres a fala das novas construções historiográficas. A diversidade do termo original surge, coincidentemente, pela sua flexão plural em português, histórias, como Pedrosa (2018) nos descreve:

Como estrutura em que se coalescem narrativas que foram deixadas de lado, na margem, ou esquecidas, histórias é aberta, plural, diversa e inclusiva. Ela pode abranger uma série de narrativas: pessoal, política, artística, cultural, mítica, oral, visual, subterrânea, menor, marginal, assim como a preliminar, processual, incompleta, parcial, até mesmo contraditória. Histórias, portanto, são distintivamente polifônicas, especulativas, abertas, impermanentes, em fricção. Há um aspecto canibalizante no termo – elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (até mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode construir uma das muitas camadas de histórias) (PEDROSA, 2018, p.31).

Se a história, construída a partir dos questionamentos do método historiográfico, se propõe a uma pluralidade, entende-se que ela também pode falar a partir de dois ou mais marcadores sociais que compõe a voz que conta ou reconta um fato. Esse seria o caso da história das mulheres negras artistas, que além de

possuírem o marcador de gênero também são atravessadas pela raça e por um labor específico. A alteridade mais inferiorizada necessita de estratégias emancipatórias, como o direito à voz, forjando, assim, uma visibilidade e fazendo com que surja, dentro do pensamento hegemônico, uma nova retórica.

Dramaturgia Negra Na Amazônia Paraense

Fugindo às tradicionais abordagens sobre a história do negro no teatro brasileiro, Santos (2014) abrange o foco sobre o assunto às regiões não citadas: o Norte e o Nordeste, ao apontar que a maioria dos negros escravizados se concentraram nessas duas regiões, mais especificamente na antiga província do Grão-Pará e Maranhão e na Bahia. O pesquisador questiona sobre a relação entre o subdesenvolvimento da região e a marginalização da sua população – sem deixarmos de incluir nesse contexto a exploração dos indígenas que se concentrou majoritariamente na região amazônica – e os vários atravessamentos – gênero, classe, raça e territorialidade – que devemos levar em conta ao refletirmos sobre a estrutura do racismo no Brasil, já que a questão da discriminação racial no país “só se compreende num contexto civilizatório determinado, acompanhada de outras discriminações peculiares ao seu tempo histórico. Nesse caso, desigualdade racial e disparidade regionais são faces da mesma moeda.” (SANTOS, 2014, p.50)

Ao partirmos do entendimento de que a história do negro da Amazônia é invisibilizada e/ou marginalizada dentro da história oficial – incluindo a história do teatro brasileiro – e que essa

marginalização serve, muitas vezes, para ascender movimentos de vanguarda do Sul e do Sudeste, dando a estes todo o protagonismo e originalidade, é necessário criarmos um deslocamento que nos possibilite repensar a origem da dramaturgia do negro no Brasil contada pela perspectiva histórica da população negra na região amazônica a partir daquilo que foi descrito por Joel Rufino dos Santos como o mais antigo e universal drama brasileiro documentado: o auto do bumba meu boi – ou boi bumbá como é conhecido na região Norte do país.

Enquanto a elite sudestina marcava na história oficial a criação de um “teatro nacional” em 1838, Santos afirma que no século XVIII já se encontrava registros sobre o folguedo dos escravos. O autor conta que este foi durante muito tempo o lugar de teatro do negro brasileiro, “espaço e tempo da sua dramatização do mundo dos brancos em que estava metido” (SANTOS, 2014, p.86), onde cena e público eram protagonizados por pessoas negras.

Vicente Salles traça o seu possível deslocamento do boi-bumbá do Nordeste para o Norte, apresentando os elementos que vigoraram nas duas regiões e aqueles que acabaram modificando-se com a chegada do folguedo na Amazônia. Do mesmo modo como incorporava a formalidade dos elementos característicos do teatro quinhentista “o caráter satírico, picaresco, a circunstância de ser praticado pelos escravos, ou gente de ínfima reputação, faz-nos supor que possuía inicialmente, e conservou pelo tempo afora, certo sentido de

reinvindicação social” (SALLES, 1994, p.342). Sua primeira pesquisa demarca a mais antiga citação ao bumba-meu-boi no ano de 1840 pelo padre pernambucano Lopes Gama por meio de uma crônica intolerante publicada no periódico O Carapuzeiro (SALLES, 1994, p.342). Porém, posteriormente o autor irá corrigir, nas notas da edição atualizada, a informação sobre o ano que circulou pela cidade de Recife o primeiro registro sobre o folguedo apresentando uma citação oficial mais antiga feita no ano de 1834 (SALLES, 1994, p.411).

Os primeiros registros datáveis do bumba-meu-boi são capazes de embasar ainda mais a reflexão sobre a história da dramaturgia negra no teatro brasileiro, colocando sua revelação e ineditismo antecedendo o período oficial da criação do teatro nacional. Levantar hipóteses para a afirmação da dramaturgia negra, representada pelos autos de Boi desenvolvidos por negros escravizados, como a primeira obra legitimamente brasileira da história do teatro nacional também implica diretamente o nosso entendimento sobre a forma como o racismo se estruturou na sociedade para atingir a população negra, invisibilizando os seus indivíduos em todas as esferas. São posições frente ao epistemicídio¹ de uma população que precisam ser discutidas. Fato inalterável e de similar importância para a reflexão diz respeito à forma como essa manifestação cultural se firmou na Amazônia, possivelmente antes do levante da Cabanagem.

Somente o fato de estar estruturado, de ser praticado pelos negros escravos, negros libertos ou gente de ínfima categoria social, e se realizar na época junina (traços que chegaram até nós com admirável persistência), asseguram a

formulação da hipótese de que o brinquedo, na Amazônia e no Maranhão inclusive, é contemporâneo do bumba pernambucano. (SALLES, 1994, p.343)

Curiosamente, o preconceito de raça e de classe que inferiorizaram a importância dramática dos folguedos de boi-bumbá já se desenhava nas críticas paraenses da época, inclusive por meio de patronos do teatro popular, como foi o caso do poeta Elmano Queiroz que defendia a distinção entre boi-bumbá e teatro popular, sendo o segundo um aperfeiçoamento do primeiro. Vicente Salles comenta que esse precursor do teatro popular “errou pretendendo relegar o folguedo do boi – que também se manifestava com muito vigor – a plano inferior, minimizando-o por ser indigno da sociedade que afinal o alimentava.” (1994, p.303). A declaração será contestada igualmente por Cirilo Silva, descrito por Salles (1994) como um homem negro e músico indiscutivelmente reconhecido por suas criações artísticas na música popular e também compositor de uma Sinfonia e uma Ópera. O fato de um artista negro amplamente conhecido pelo ciclo cultural da época sair em defesa da equidade entre as manifestações nos mostra a dimensão da luta pela produção cultural da população negra na Amazônia e seus principais entraves racistas, já que o preconceito velado contido nas opiniões difundidas e caracterizadas como “crítica de arte” era naturalizado pelas práticas de opressão praticadas diretamente nos corpos daqueles que se atreviam a colocar o boi nas ruas – possível de entendermos como as primeiras insurreições poética-políticas

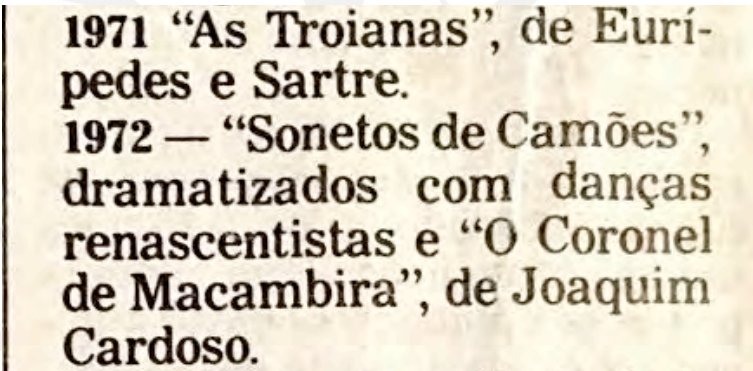
manifestadas pelos corpos negros como forma de resistência a repressão ao sistema escravocrata.

No enredo do boi-bumbá e do bumba-meu-boi está presente a história do povo negro, descrita por Vicente Salles como a história do oprimido contada por ele mesmo: “ele é essencialmente um aliado do negro em sua luta contra a opressão. E é o elemento aglutinador de todos os episódios que se sucedem, nas representações, aparentemente sem nexos.” (1994, p.349). Dentre os mais rotineiros episódios o autor cita: as lutas intertribais; a submissão ao dominador branco; a luta contra o dominador; a fuga; a chamada do diretor dos indígenas; determinação da busca do negro fujão; captura do negro; e libertação do negro (SALLES, 1994).

O pesquisador discute ainda que, diferentemente do bumba-meu-boi nordestino, o boi-bumbá amazônico não carregar a proposta sacra do auto teatral por se tratar de um boi que permanece vivo durante toda a apresentação: ele se constrói como uma personagem protagonista enquanto as outras servem para ser satirizadas. Assim, o autor defende a classificação da obra como uma farsa já que se trata de uma “representação picaresca” (SALLES, 1994, p.412). Apesar da distinção, o boi-bumbá conserva, em suas mais diversas representações, características que nos remetem tanto a farsa quanto ao auto: “todos esses episódios eram contados nas ruas, de maneira muito aleatória, com muitas improvisações e cenas humorísticas” (SALLES, 1994, p.349).

Implicações Sócio-Raciais Na Construção Da Personagem

É certo que o texto do boi-bumbá (no Norte) e do bumba-meu-boi (no Nordeste) sofreram constantes modificações até os dias de hoje desde que a sua relevância para a história do teatro popular brasileiro foi passando a ser reconhecida – salvo as reivindicações da sua dramaturgia negra como obra de origem do teatro nacional. Mas interessa-nos apresentarmos neste trabalho especificamente a montagem de bumba-meu-boi O Coronel de Macambira, do escritor pernambucano Joaquim Cardozo, feita pelo Curso de Formação de Ator da Universidade Federal do Pará, no ano de 1972. A peça compõe o repertório de montagens produzidas pelo curso que contaram com a participação da atriz Zélia Amador de Deus, na década de 1970.



1971 “As Troianas”, de Eurípedes e Sartre.
1972 — “Sonetos de Camões”, dramatizados com danças renascentistas e “O Coronel de Macambira”, de Joaquim Cardoso.

Figura 1: FONTE: Jornal O Liberal – Belém, 26/03/1992.

Dirigidos por Cláudio Barradas, o auto teve trilha sonora composta pelo maestro paraense Waldemar Henrique e recebeu o troféu de ouro de melhor música, tornou-se o espetáculo mais premiado do I Festival de Goiano Teatro, que acontecia no Cine Teatro Goiânia. Dentre os prêmios consta o de melhor diretor, para Cláudio Barradas; melhor ator, para Geraldo Sales; e melhor

atriz, para Zélia Amador de Deus. Após o festival o grupo recebeu o convite para apresentar a montagem no Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte.



Figura 2: O Coronel de Macambira (1972). FONTE: Folha de Goiás – Goiânia, 20/07/1973. Retirado do livro Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)

O Coronel de Macambira é a obra pioneira do engenheiro, poeta e dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo para o teatro brasileiro, nela o autor explora o universo folclórico nordestino e encena o drama em um auto de bumba-meu-boi. Remontando sua dramaturgia a partir da figura do Boi, o autor cerca as três personagens principais do bumba, Catirina, Bastião e Mateus, de outras personagens que se apresentam para compor a sua sátira e crítica social: a Aeromoça, Soldado da Coluna, o Capitão, o Coronel, o Retirante, entre outros. Todos embalados pelo canto das Cantadeiras, "que evoca os cantos de pássaros habitantes da

região sertaneja do nordeste, o Guriatã, o curió, o papacapim... entre outros.” (SILVA&LUNA, 2018, p.442).

O texto original de Joaquim Cardozo tomou como base a versão folclórica coligada pelo poeta pernambucano Ascenso Ferreira e publicada na revista “Arquivos da Prefeitura de Recife”, no ano de 1944.

Trata-se, aqui, de uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado – espécie de auto pastoril quinhentista, de onde, certamente, proveio. Contrariando, também, o espírito dessa “brincadeira” popular, que dá bom tratamento, apenas ao boi e aos seus vaqueiros, como assinala Téo Brandão, dei relevo especial e simpático a três figuras, necessárias ao arremate, mais ou menos apoteótico, frequente em espetáculos desse gênero (CARDOZO, 1998, p.92)

As três personagens que o autor cita são Catirina, Mateus e Bastião, “as três personagens negras sempre presentes em qualquer das formas do Bumba-meu-boi” (MENDES, 1993, p.117). As três personagens negras compartilhavam a cena com várias figuras emblemáticas do folclore e da região e carregavam em suas falas a linguagem popular. Durante a leitura do texto original é possível percebermos que as falas mais racializadas da obra ficam a cargo da personagem Catirina, ela se revela ao público como uma mulher negra ao questionar uma autoridade religiosa:

O padre muda a batina,
Está sentindo calor?
Eu sou negra, negra fico
Não posso mudar de cor. (CARDOZO, 1998, p.29)

E demarca a raça dos seus companheiros, como no caso de Bastião:

Besteiras, sempre besteiras
Do moleque Bastião
Nunca vi negro mais cheio
De lorota e de invenção! (CARDOZO, 1998, p.59)

A partir de Catirina a obra se desenrola com muita propriedade e seus espertos gracejos tornam as aventuras que surgem ao redor do boi muito mais divertidas para o público, o desfecho se torna menos importante que o desenrolar da história.

Na montagem de Claudio Barradas, Catirina é a preta valente e brincalhona interpretada por Zélia Amador de Deus e o negro Bastião ganhou vida através de Geraldo Sales, um ator branco – as duas personagens premiadas durante o Festival. O espetáculo marcava a conclusão de Zélia Amador de Deus no Curso de Formação de Ator da UFPA. O curso tinha duração de três anos e era de praxe que os atores que estivessem finalizando sua formação na casa fossem designados para interpretar as personagens protagonistas da peça de encerramento. Uma feliz coincidência, já que interpretar Catirina era, para Zélia, um sonho de infância.

A atriz descreve a personalidade de Catirina como o “cão” e relembra a sua felicidade em poder interpretá-la: “eu me diverti, eu dancei tudo que pude, eu joguei pra fora todos os meus demônios com a Catirina” (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019) e a construção da personagem foi gerada a partir de uma realização pessoal da atriz: ser Catirina.

Eu gostava muito de dançar, gosto até hoje, adoro dançar, dançar pra mim é uma das melhores coisas do mundo, e eu danço, ponho música, sozinha em casa, e fico dançando até me cansar, e naquele tempo também já gostava, eu assistia os batuques todos que tinham ao redor de casa, tinha muito batuque lá, a minha avô me procurava, quando ela queria me achar tava eu lá no batuque enfurnada assistindo, tinha aquelas festas do batuque que ficavam dois, três dias [...] eu gostava de assistir os batuques e eu achava lindo quando o povo se atuava e dançava, e eu ia pra curtir o povo dançar, e aí eu acho que gostei de dançar a partir daí. [...] O barulho...era batuque e boi, que também é batuque, né! Os batuques, e quando começava o som do ensaio do boi, que tinha o boi malhadinho lá perto, me procurava eu já tava lá, encostadinha num canto, assistindo o boi, e meu sonho era ser Catirina, até que eu fui depois no teatro mais tarde, mas naquele tempo era o meu grande sonho, "quero ser Catirina, quero ser Catirina...". (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Provavelmente o boi pelo qual Zélia Amador de Deus se refere é o Boi Pai da Malhada, um dos mais antigos bois-bumbá da cidade de Belém que se instalou desde 1935 no bairro da Sacramenta e encontram-se registros da sua atuação cultural até o ano de 1984 (SALLES, 1994, p.361). A família Amador mudou-se para a capital quando Zélia tinha apenas um ano de idade, quando a garota tomou conhecimento da sua existência no mundo já morava no bairro da Sacramenta.

Iniciou formalmente os seus estudos no Instituto Catarina Laboré, colégio de doutrina católica localizado no bairro da Sacramenta e um dos fatos marcantes relatados pela atriz, que possibilita expandir o nosso campo de análise sobre a formação

da sua poética dramática pela atuação do seu corpo negro político-performático, surge por volta de seus nove anos de idade, período em que a instituição de ensino recrutou alunos para dançar um batuque que era conhecido por todos à época como “macumba”: “foi a primeira vez até que eu ouvi esta palavra macumba, eu conhecia batuque, eu não conhecia macumba. Macumba eu fiquei conhecendo porque as pessoas me chamavam, outras crianças me chamavam de ‘preta da macumba’.” (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019).

A problemática racista vivenciada por Zélia Amado de Deus durante esse fato da sua infância lhe revela pela primeira vez o enraizamento dessa estrutura racial:

Chegou alguém na sala, perguntando quem queria participar de uma dança meio macumba. Eu não sabia o que era aquilo, mas eu queria, dança eu queria. A freira disse: “quem quiser se levante”, ai todo mundo se levantou, inclusive eu, eu queria. A freira foi escolhendo, “tu, tu, tu, tu...”, quem ela foi apontando, foi saindo, e eu fiquei lá em pé e ela não me chamou, ai eu sentei, mas depois sobrou pra ela, porque eu fui lá com ela e insisti para ela me dizer porque ela não me chamou. E ela ficou numa saia... hoje eu entendo a saia que ela ficou. Ela não queria dizer e ela não ia dizer. Ela acabou sem dizer, mas ela ficou muito agoniada, ai ela dizia: “sabe o que é? É que pras essas danças...” – acabou dando essa explicação – “a gente convida as crianças mais arrumadinhas, mais bonitinhas...”, ai eu fiquei no arraso, que eu não me achava em absoluto feia, muito pelo contrário, eu também não me achava desarrumada, pelo contrário, eu me achava muito arrumadinha. (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Refletindo sobre as práticas de empoderamento que agiram durante a sua infância e moldaram sua subjetividade para se contrapor ao racismo diário, em um primeiro momento, por meio de uma carreira artística e do teatro, volto a importância da cultura ancestral de mulheres negras analisada pela teoria feminista negra de Patricia Hill Collins para defender o caráter de opressão artístico-existencial sofrido historicamente por mulheres negras sobre o regime da escravidão que influenciou o aparecimento de artistas negras na contemporaneidade.

A expressão criativa possui papel fundamental no desenvolvimento e sustentação da autodefinição e autoavaliação de mulheres negras, segundo Patricia Hill Collins (2016, p.112), por isso não surpreende que os estímulos criativos de uma criança negra, ainda em processo de desenvolvimento moral e social, sejam censurados por uma estrutura de poder historicamente racista e sexista, essas estruturas estão sempre alinhadas para conter subjetividades, isto é, "as experiências das mulheres negras sugerem que essas talvez se conformem abertamente aos papéis sociais impostos a elas, mas secretamente se opõem a estes, oposição moldada pela consciência de se estar no escalão mais baixo da estrutura social" (COLLINS, 2016, p. 113). As atividades culturais de mulheres negras vão além dos seus empenhos de enfraquecer as práticas opressivas, elas são formas de resistência.

A busca pela autodefinição e autoavaliação (COLLINS, 2016) daquilo que seria uma mulher negra para Zélia Amador de Deus, ainda durante a sua infância, carrega o caráter ancestral de sido

estimulada por sua avó. Ela relata que o racismo velado da freira que lhe impossibilitou de participar da apresentação escolar foi o seu primeiro ensinamento sobre o assunto,

daí pra frente eu tinha muita aula em casa também. A minha avô dizia “tu és preta, mas tu não és inferior”, eu aprendi muito isso. Então, isso pra mim tá marcado até hoje: “não deixas ninguém te tratar mal, porque tu não és inferior, se te chamarem de preta tu dizes, “sou, mas não sou da tua cozinha” (risos). Era assim que ela me ensinava (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

Durante sua infância o imaginário da atriz foi povoado por lembranças e histórias ancestrais ligadas, muitas das vezes, a imagem de sua avó. Zélia carrega a metáfora de Ananse em paralelo a realidade vivida junto a mãe de sua mãe.

No texto *Em busca dos jardins de nossas mães* a renomada escritora afro-americana Alice Walker dimensiona a luta de artista negras da contemporaneidade para visibilizar práticas artísticas advindas de suas ancestrais suprimidas de subjetividade e existência humana pela dominação do sistema escravista. “O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós?” (WALKER, 1994), a partir desse questionamento que a autora nos faz somos colocadas a buscar onde foram parar a potencialidade criativa de inúmeras mulheres negras que não conseguiram transcender sua existência por meio da arte, “A agonia da vida de mulheres que poderiam ter sido Poetas, Novelistas, Ensaístas, Escritoras de Contos (por um período de séculos), que morreram com seus dons verdadeiros abafados dentro de si.” (WALKER, 1994). A autora defende que,

constantemente, a resposta mais verdadeira para uma pergunta importante como, por exemplo, como é possível a mulheres negras e artistas transcendermos por meio da arte, pode estar bem próximo de nós.

Ser uma artista e uma mulher negra, até hoje, rebaixa nosso status em muitos âmbitos, ao invés de elevá-lo: ainda assim, artistas seremos. Portanto devemos destemidamente sair de nós mesmas e observar e identificar com nossas vidas a criatividade da vida que a algumas de nossas bisavós não era permitido conhecer. (WALKER, 1994)

Creriosa, Walker supõe que essas mulheres a todo momento esperavam que a potência desconhecida que havia dentro delas pudesse, um dia, se tornar conhecida, “mas adivinharam, de algum modo, no escuro, que no dia de sua revelação já estariam mortas há muito tempo.” (WALKER, 1994) Assim também, a criatividade de nossas ancestrais deve ter se mantido durante os séculos por meio de alguma ordem ainda desconhecida já que aos seus corpos era impossível a liberdade para pintar, esculpir, escrever, ou praticar qualquer outra ação de liberdade por meio da arte. E chega a ser encantador conseguirmos visualizar em nós, mulheres negras da arte, o que Alice Walker propõe ao dizer que conduzida por uma “herança de amor pela beleza e respeito pela força”, ao buscar encontrar o jardim de sua mãe, ela achou o seu próprio:

em nenhuma canção ou poema constará o nome da minha mãe. Ainda assim, tantas das histórias que escrevo, que todas nós escrevemos, são histórias da minha mãe. Só recentemente eu percebi completamente isto: que através dos anos em que ouvi histórias sobre a vida de minha mãe,

eu absorvi não só as histórias em si, mas algo da maneira na qual ela fala, algo da urgência que envolve o conhecimento de que suas histórias – como sua vida – devem ser gravadas. É provavelmente por esta razão que tanto do que escrevi é sobre personagens cujas contrapartes na vida real são tão mais velhas que eu. (WALKER, 1994)

Na trajetória artística de Zélia Amador de Deus alguns conceitos ultrapassam o campo conceitual do teatro e servem para que consigamos visualizar aquilo que ela denomina como as suas tribuna, esse campo de ação por onde transitou, desde sempre, a sua poética-política: “eu acho que eu nunca parei de militar na vida, de uma forma ou de outra você sempre escolhe as suas tribunas de luta” (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019). Pela ordem de suas atuações, o teatro se configura como a primeira tribuna dessa atriz e militante, que se coloca em cena em repúdio aos primeiros ataques racistas sofridos durante a infância e para camuflar todo e qualquer tipo de prática política e/ou conduta progressista consideradas clandestinas durante o período repressivo da ditadura militar, e permanece nesta cena até o momento em que encontra outras formas concretas de combater a opressão latente.

CONCLUSÃO

Pela história que ainda se escreve, pode-se dizer que a poética da atriz marajoara Zélia Amado de Deus aparece muito mais em seu processo do que em sua obra (ou resultados criativo) e visa atingir o público por meio de seu engajamento político. Sua forma de fazer Arte se dá de maneira compartilhada e possui a

finalidade de atingir a todos, o que nos permite cunharmos o termo poética-política para descreve-la. Por meio da Arte, Zélia buscou falar sobre racismo no período mais repressivo da ditadura militar brasileira, momento histórico em que trazer à tona a temática de opressão racial era atentar contra a segurança nacional. Uma das construtoras da herstory do teatro experimental paraense, como síntese da sua trajetória, considera que foi o seu aprendizado como diretora teatral que facilitou, posteriormente, suas gestões institucionais.

A minha curiosidade pelos pormenores dessa trajetória artística e consequentes circunstâncias que poderiam fundamentar o meu entendimento sobre o que é ser artista negro na Amazônia esbarrou na falta de material sobre o assunto: quais seriam suas obras? Como desenvolveu-se sua poética? Ela se reconhece como artista? Foram perguntas que nunca consegui encontrar respostas até o momento em que decidi pesquisar todas elas por conta própria.

ⁱ Conceito apresentado pela primeira vez por Boaventura Sousa Santos e realocado por Sueli Carneiro. A filósofa integra o conceito ao dispositivo de racialidade/biopoder, compreendendo-o como aquele que “realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, ou seja, formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão.” (2005, p.10).

Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. O que é racismo estrutural? Belo Horizonte: Letramento, 2018. 204 p. (Coleção Justificando).
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. Memórias Cênicas: Poéticas Teatrais na Cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013. 128 p.

CARDOZO, Joaquim. O Coronel de Macambira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 93 p. (Coleção Prestígio).

CEDENPA, Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará. 10 anos em busca da consciência negra. Belém: CEDENPA, 1990.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado. v. 31, n. 1, p. 99-127, jan/abr. 2016.

_____. Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. Gênero, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEUS, Zélia Amador de. OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade. 2008. 295 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

_____. Anance tecendo teias na diáspora: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e herdeiros de Ananse. Belém: Secult/PA, 2019. 196 p.

MENDES, Miriam Garcia. O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982). São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993. 207 p. (Coleção Teatro 25).

MIRANDA, Michele Campos de. Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

PEDROSA, Adriano (Org.). History, Histórias. [In] Histórias afro-atlânticas. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018, p. 30 – 31.

SALLES, Vicente. Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época. Belém: UFPA, 1994. 253 p. Tomo 2.

_____. O Negro no Pará sob o regime da escravidão. Belém: IAP, 2005.

SANTOS, Joel Rufino dos. A história do negro no teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SEPULVEDA, Lucas Afonso. Zélia Amador de Deus: tecendo os laços de solidariedade entre os herdeiros de Ananse. [In.] Intelectuais negras: vozes que ressoam. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019. 134 p.

SILVIA, Nadja Maira Baltazar da; LUNA, Jairo Nogueira. A cultura popular nordestina no engenho teatral moderno de Joaquim Cardozo. Revista Diálogos. Garanhuns, n. 20, p. 438-462, set. / out. 2018.

WALKER, Alice. Em busca dos jardins de nossas mães. Tradução Letícia Cobra Lima a partir de WALKER, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. In: MITCHELL, Angelyn (ed.). Within the Circle: An Anthology

of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present. Durham and London: Duke University Press, 1994.
Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/5v0c1e>>. Acesso em: 4 jul. 2019

REPRESENTAÇÕES DO MASCULINO NA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS: REFLETINDO SOBRE GÊNERO, SEXUALIDADE E PRODUÇÃO DE DISCURSO

REPRESENTATIONS OF MASCULINITY IN THE HISTORY OF VISUAL ARTS: REFLECTING ON GENDER, SEXUALITY AND THE PRODUCTION OF DISCOURSE

Jocy Meneses dos Santos Junior
Rafael Passos de Melo

RESUMO

Este escrito tem como intento refletir sobre as formas pelas quais ocorre a representação do masculino nas artes visuais e em sua história, centrando a discussão proposta no modo como esse construto social permeia a discussão sobre arte. Através de fragmentos textuais que discorrem a respeito de obras, artistas e contextos de produção e recepção, visa perceber reflexos das tensões provocadas por ideias concernentes ao gênero e à sexualidade tanto na produção artística quanto na produção discursiva que sobre ela se debruça. Busca situar as intervenções do discurso hegemônico em uma esfera que permeia representações tanto imagéticas e textuais quanto sociais, uma vez que ele constituiu e segue constituindo formas “apropriadas” de ser. Desse modo, pretende trazer à baila as opressões e os silenciamentos operantes na arte e na escrita de sua história.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo Masculino; Estereótipos de Gênero; Homoerotismo.

ABSTRACT

This writing aims to reflect on the ways in which occurs the representation of masculinity in the visual arts and in its history, centering the proposed discussion on how this social construct permeates the discussion about art. Through textual fragments dealing with works, artists and contexts of production and reception, aims to perceive reflexes of the tensions provoked by ideas concerning gender and sexuality in both artistic and discursive production. It seeks to place the interventions of the hegemonic discourse in a sphere that permeates representations in both images and texts as well as in the social arena, since it constituted and continues to constitute “appropriate” ways of being. In this way, it intends to bring to light the oppressions and silences operating in art and in the writing of its history.

KEYWORDS: Male Body; Gender Stereotypes; Homoeroticism.

Introdução

É primordial para o estudo das representações artísticas considerar que essas se situam em um panorama cultural e que, acionando a consciência do artista, há diversos fatores que influenciam sua forma de ver e de retratar o mundo que o cerca. Essas considerações não buscam excluir da reflexão a respeito do processo artístico a individualidade do artista, mas sim explicitar que a sua imersão na sociedade contribui para a conformação dessa subjetividade. Uma vez que “os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela” (COLI, 1995, p. 118), a produção artística é inevitavelmente portadora de rastros do ideário da sociedade dentro da qual ela foi concebida.

Saunders (1989, p. 21, tradução nossa) assevera que “como qualquer outra produção cultural, a arte serve para construir e identificar estereótipos”. Dessa forma, a obra artística não se encontra à parte dos discursos e práticas que constituem estereótipos cujo intento é a assimilação de formas e demandas conjugadas socialmente, evidenciando “a importância do estudo da produção artística como fonte de discursos que se relacionam com a vida em sociedade” (KNAUSS, 2006, p. 100).

No que concerne à discussão a respeito da construção social do gênero, a masculinidade é historicamente posta em uma posição privilegiada. Esta condição produz efeitos que provém de uma longa colonização dos imaginários promovida a partir dos

escrúpulos e interdições impostos aos membros de uma sociedade. Ao colocar o corpo masculino no centro da investigação proposta neste escrito, busca-se vislumbrar modos através dos quais o conceito de “masculino” foi construído e negociado no curso da história da arte, cujas implicações podem ser percebidas não somente na criação e na percepção das obras de arte em si mesmas, mas também nas vidas daqueles que as concebem, visto que ambos, sujeitos e objetos, podem ser entendidos como produtos da cultura vigente em determinada estrutura social.

Este escrito se propõe a fazer um breve passeio pela história das representações do corpo masculino, buscando demonstrar de que modos o interesse visual pela figura do homem é, na teoria e na crítica da arte, apresentado tanto como reflexo do papel central desempenhado pelo gênero masculino em determinadas conjunturas socioculturais quanto como fruto de sexualidades veladas de artistas a cujas obras se atribui a adjetivação de “homoeróticas”.

Gênero, sexualidade e representação: o masculino em oposição

Ao versar sobre procedimentos de autorização e interdição discursivas, Foucault (2014) apresenta a existência de estratégias de naturalização que organizam e configuram as estruturas sociais e suas práticas através das nomeações e classificações dos sujeitos. O autor explicita que

em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2014, p. 8-9).

Uma vez que essas estratégias de classificação criam estratificações que, baseadas na dita “normalidade” — ela mesma uma construção —, inevitavelmente estão ancoradas no combate de tudo aquilo que dela desvie. As práticas de significação são empregadas de modo a sancionar proibições e repressões e promover a reprodução de valores comportamentais “adequados” através do controle e da disciplina. Woodward (2014, p. 18-19) assevera que

todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade.

Ao apreender a profundidade das aplicações dos conceitos de “gênero” e “sexualidade”, assim como suas particularidades, são possíveis decodificações de elementos situados entre o encantamento e o constrangimento, em meio ao abismo interpretativo que aparta os dois lados. Contudo, é inegável que esses termos se fazem permeados por um mundo de significados atribuídos com o intuito de fomentar uma ordem social, que fundamentam práticas e lógicas de distinção através de processos de categorização conduzidos por visões binárias,

pautadas em relações opostas. Essa atribuição de posições específicas aos sujeitos vincula restritivamente arranjos e papéis particulares a cada um dos pólos, de modo conveniente aos interesses dominantes.

Tal como assinala Bourdieu (2017), a constituição da sexualidade é condicionada socialmente através da atribuição de papéis específicos a serem reproduzidos por homens e mulheres através de discursos geradores e segmentadores de gêneros. Dessa forma, são estabelecidos conceitos destinados a sinalizar o "normal" e o "desviante", inculcados através do reforço constante da obrigatoriedade de atendimento às normas promulgadas pelo discurso hegemônico. Assim, ocorre a construção sistemática de justificativas para posicionamentos de dominação e submissão pautados nas diferenças impostas aos gêneros e às orientações sexuais.

No campo das representações artísticas, a construção simbólica do corpo masculino convencionalmente ocorre de modo bastante diverso daquela empregada em composições figurativas que exploram o corpo feminino. É fundamental realizar essa comparação como forma de expor a intervenção de mecanismos ideológicos no ato artístico. Essa confrontação entre obras que representam homens e mulheres demonstra a existência social do binarismo explicitado na "dicotomia mulher/natureza, homem/cultura" suscitada por Saunders (1989, p. 91, tradução nossa). A autora explica que, enquanto as mulheres são consideradas mais próximas da natureza, os homens assumem o papel de agentes da cultura, sendo que "a cultura desvaloriza a

natureza” (SAUNDERS, 1989, p. 91, tradução nossa). Em consonância com esse pensamento está o dualismo cartesiano, que atribui papéis distintos à mente e ao corpo. Fortenberry e Morrill (2015, p. 9, tradução nossa) apresentam o modo como essa visão dualística a respeito do gênero opera na esfera das representações imagéticas: “o feminino é codificado em cores suaves e difusas, secundárias ou complementares, em formas biomórficas e arredondadas; o masculino é ereto e fortemente definido, representado por cores primárias e formas angulares e geométricas”.

Os homens são habitualmente exibidos em obras de arte como agentes de seus próprios destinos. Entretanto, esse mesmo poder não é atribuído às mulheres, na maioria das vezes subjugadas a interesses e desejos alheios aos seus. Esse é um dos reflexos das diferenças na presença social esperada de homens e mulheres. Berger (1999, p. 47-48) explica que

a presença de um homem é dependente da promessa de poder que ele corporifica. Se a promessa é grande e tem credibilidade, sua presença chama atenção. Se ela é pequena e não tem credibilidade, ele é considerado como de pouca presença. O poder prometido pode ser moral, físico, temperamental, econômico, social, sexual — mas seu objeto é sempre exterior ao homem. A presença de um homem sugere o que ele é capaz de fazer para você ou por você.

Outro aspecto relevante a ser pontuado a respeito dos simbolismos que cercam a codificação dos gêneros é que, na história da arte, a representação da nudez masculina é “relativamente invisível” (SAUNDERS, 1989, p. 26, tradução

nossa) quando comparada à feminina. Realizando uma leitura das peculiaridades temáticas das obras que descortinam o corpo masculino em sua nudez, é passível de constatação que sua

pose é quase sempre ativa ou dinâmica: o modelo é mostrado lutando, trabalhando, gesticulando ou contorcendo seu corpo para enfatizar sua musculatura e para demonstrar a "expressão vigorosa que é consequência do exercício ativo", como o ocidente definiu o caráter da nudez masculina. Como padrão de excelência e perfeição física, o corpo masculino era símbolo da aspiração espiritual e cultural, especialmente no Renascimento, e era com maior frequência objeto de estudos anatômicos. Nas imagens de nudez masculina, a ênfase está em como o corpo funciona mais do que em como ele aparenta. Ele não é concebido para a contemplação como um objeto sexual da maneira que o nu feminino invariavelmente é (SAUNDERS, 1989, p. 26, tradução nossa).

Dessa maneira, notabiliza-se que as representações do corpo masculino na arte estão centradas majoritariamente em sua agência. São abundantes as imagens de homens em atividade, executando tarefas penosas ou travando combate, por exemplo — uma convenção cujos rastros permeiam a história da arte desde a Antiguidade:

Foram os gregos que, [...] através da sua idealização do homem, atribuíram ao corpo humano uma encarnação da energia [...]. Os gregos descobriram no nu duas personificações da energia, que sobreviveram na arte europeia quase até aos nossos dias: o atleta e o herói[,] desde o início estreitamente relacionados um com o outro. [...] desde os tempos homéricos, os deuses e heróis da Grécia exibiram orgulhosamente a sua energia física e exigiam dos seus admiradores uma idêntica exibição (CLARK, 1956, p. 153-154).

Além das diferenças na representação e na interpretação dos sujeitos e de seus papéis a partir do gênero, é possível verificar a atuação de marcadores de diferença pautados na sexualidade na história das artes visuais ao considerar a arte “homossexual” ou “homoerótica”. Nessa seara, é possível notar as intervenções da estrutura social da qual os artistas e sua audiência fazem parte, “classificando e controlando o desejo e sua imagem” (SASLOW, 1999, p. 2, tradução nossa). Saslow (1999, p. 7, tradução nossa, grifo nosso) demonstra as tensões dentro das quais a arte homossexual historicamente foi produzida e consumida:

a arte é produzida por um triângulo formado por clientes, criadores e consumidores (a audiência, incluindo historiadores e críticos que moldam a resposta do público). Cada um deles pode ou não ser atraído pelo seu próprio sexo, e as inúmeras permutações entre insider e outsider, masculino e feminino, podem celebrar tais paixões ou condená-las, espioná-las através de um buraco de fechadura ou ignorá-las.

As interdições promovidas com base nos desvios da sexualidade normativa permeiam as biografias de artistas que percebiam como única alternativa viável para conquistarem a aceitação social a repressão de seus desejos íntimos. Essa prática encontra eco em estratégias de silenciamento e apagamento na mediação a respeito desses artistas e de suas obras, como os esforços envidados por parte considerável dos teóricos do campo das

artes visuais no sentido de dissociar artistas de suas sexualidades, obliterando esse fato de suas discussões e ignorando os modos pelos quais “a vida interior inspira realizações externas, especialmente nas artes” (SASLOW, 1999, p. 2, tradução nossa).

Corpo, arte e história: o masculino em tensão

Os relatos acerca da dinâmica social na sociedade da Grécia Antiga e as representações artísticas daquele período são valiosas fontes para a investigação a respeito da masculinidade, uma vez que a influência do ideário desse espaço-tempo permeia a construção, o estabelecimento e a manutenção da cultura ocidental. Clark (1956) explica que os gregos atribuíam grande importância ao corpo, acreditando que ele era algo digno de orgulho e que devia ser conservado e exibido em perfeitas condições. A arte grega priorizava a figura masculina, pois além de serem abundantes as oportunidades para que a sua nudez fosse estudada pelos indivíduos envolvidos no ato representacional, culturalmente os corpos de homens eram os mais celebrados. Isso se torna evidente ao considerar as características do corpo normativo da Antiguidade, contra o qual todos os demais eram julgados. Segundo Holmes (2010, p. 161, tradução nossa),

a produção de identidades na Antiguidade dentro dos discursos elitistas [...] exige e cria um corpo normativo: livre, do sexo masculino, privilegiado, no auge da vida, saudável e nativo das zonas geográficas cujos climas produzem exclusivamente gregos e romanos.

Decorria do contraste com o corpo normativo a percepção dos sujeitos, desfavorável quando a ele não eram equiparáveis. Nesse contexto, “as mulheres são como homens mutilados; as crianças são como anões; os idosos são quase cadáveres. Bárbaros são como escravos, escravos são como animais” (HOLMES, 2010, p. 162, tradução nossa). No entanto, “o corpo normativo não é um estado de ser, mas uma coleção de comportamentos e sinais visíveis. Distingue-se continuamente de seus opostos e corre o risco de deslizar para eles” (HOLMES, 2010, p. 164, tradução nossa). Desse modo, “sinais de fraqueza ou passividade [...] indicam que um homem está falhando no cumprimento de sua função adequada. Assim, ele se torna outro espécime patológico, mas preocupante, dado que sua passividade não é natural” (HOLMES, 2010, p. 163, tradução nossa).

Os gregos atribuíam grande valor ao conceito de kalokagathia, que pode ser compreendido como “a fusão entre um corpo belo e um caráter nobre” (HOLMES, 2010, p. 165, tradução nossa). Para os filósofos da época, a beleza era “um sinal de virtude — uma marca de sua conquista (Platão, os estóicos) ou um sinal de predisposição para ela (Aristóteles)” (BOYS-STONES, 2009, p. 21, tradução nossa). Essa relação entre beleza e caráter se evidencia na fisiognomonia, cuja lógica foi descrita no livro *Physiognomica*, composto por textos de membros da escola aristotélica e datado entre os séculos IV e III a.C. O livro apresenta “uma classificação dos sinais corpóreos de acordo com

a qual qualquer indivíduo pode ser julgado como saudável ou doente, ou seja, mais ou menos apto a dominar” (HOLMES, 2010, p. 166, tradução nossa, grifo do autor). Leppert (1996, p. 206, tradução nossa) descreve o impacto da fisiognomia na mentalidade ocidental:

Essa pseudociência muito popular no século XIX, depois de uma longa incubação que começou com Aristóteles, tentou classificar e organizar a espécie humana presumindo Adão como um homem branco europeu. Era uma “ciência” do corpo visível e mensurável, organizada em torno das diferenças de gênero, classe e raça. [...] A fisiognomia foi [...] tomada como certa sem questionamentos no Ocidente por décadas. Ela era desde o início sexista, classista e racista.

Sendo o homem o símbolo da Grécia Antiga e a representação de seu corpo um dos maiores interesses na arte desse período, os diversos movimentos culturais e artísticos que buscaram inspiração na Antiguidade Clássica — como o Renascimento, o Barroco e o Neoclassicismo — promoveram reiteradamente o resgate do fascínio grego pelo masculino. Herdeiros das ideias e das convenções representacionais exploradas na Grécia Antiga, que inundavam seus imaginários com imagens e textos a serem estudados e apropriados, os artistas desses períodos representaram a figura masculina de modo entusiasmado, ainda que isso nem sempre fosse visto com bons olhos por seus contemporâneos.

Leonardo da Vinci e Michelangelo, dois expoentes do Renascimento, demonstravam bastante estima pelo corpo masculino e por sua representação. A respeito de Da Vinci,

“existem amplas evidências para a conclusão de muitos historiadores de que os principais interesses eróticos do artista estavam direcionados aos homens” (PASTORE, 2004, p. 211, tradução nossa). Acerca da sexualidade de Michelangelo, “as fontes contêm apenas rumores de sodomia” (HOOD, 2004, p. 228, tradução nossa). Entretanto, são comumente elencadas como evidências das preferências sexuais dos artistas as suas obras e o grau de detalhe com que desenhavam, pintavam e/ou esculpam corpos masculinos, que contrastava nitidamente com as representações femininas pouco fiéis à anatomia das mulheres que realizavam.

As críticas ao artista barroco Caravaggio também trazem à baila a questão de sua sexualidade, apontando a suposta personalidade “depravada” do pintor e que suas obras teriam sido fruto de suas inclinações homossexuais e destinadas a patronos com gostos similares. Posner (1971, p. 127, tradução nossa) menciona que “o homoerotismo das pinturas de Caravaggio é uma qualidade que tinha apelo ‘privado’, e não podia, pela sua natureza, ter desfrutado de ampla difusão”. As características formais e temáticas que fomentam essa discussão sobre a obra de Caravaggio são a natureza “efeminada” dos jovens “corpulentos, de lábios grossos e lânguidos” (POSNER, 1971, p. 112, tradução nossa) que representava. O caráter “provocativo” dos jovens pintados por Caravaggio é semelhante ao tratamento comumente dispensado às figuras femininas à época, evidenciando que representar homens utilizando o cânone empregado nas imagens de mulheres causava

desconforto e impediu que o pintor gozasse de uma recepção positiva do público e da crítica que celebraram representações de corpos femininos de seus contemporâneos.

No Neoclassicismo, a rejeição ao sensualismo centrado no corpo feminino praticado pelos artistas do Rococó desencadeou mudanças na forma de representar a figura humana, que culminaram no resgate do interesse pelo corpo masculino por parte dos artistas, motivados pelo contexto sociocultural em que se encontravam imersos. Coli afirma que “existiu, de maneira muito pouco velada, uma presença do homoerotismo no interior do universo neoclássico” (COLI, 2010, p. 47) e acrescenta que havia “uma verdadeira moda estética (e mesmo sexual) apoiada sobre o homoerotismo” (COLI, 2010, p. 54). O “heroísmo neoclássico” é um contexto no qual “os homens, agentes, ativos, predominam, [e] o corpo masculino é retomado insistentemente em sua nudez, [...] trazendo consigo a força, naturalmente involuntária, de seu específico erotismo” (COLI, 2010, p. 42). Coli (2010, p. 57) contrasta esse interesse dos neoclássicos pela figura masculina com o tratamento por eles dispensado à figura feminina, alegando que a cultura visual da época conferia às mulheres “um papel secundário e nitidamente distinto do mundo masculino”. Em confluência com essas ideias, está a leitura de Pooke e Newall (2008, p. 144) a respeito o quadro “O Juramento dos Horácios” (1784), de Jacques-Louis David, na qual os autores descrevem a aparência das figuras masculinas como “rigorosa”, “esforçada”, “muscular”, “bronzada”, “forte”, “poderosa”, “dura”, “policromática”, “vívida” e “brilhante”, enquanto as

figuras femininas aparecem de forma “lânguida”, “derrotada”, “flácida”, “pálida”, “fraca”, “impotente”, “mole”, “monocromática”, “apagada” e “opaca”. Coli (2010, p. 40), tratando da mesma obra, resume:

de um lado, os homens decidem a ação, e do outro, as mulheres se mostram passivas tanto no sentido da ação impossível, quanto no do sofrimento recebido. Numa partilha, a tela situa o papel ativo dos homens, senhores da guerra heróica, e o abandono sofrido das mulheres, vítimas de conjunções que as ultrapassam.

A partir de meados do século XIX, o interesse pelo corpo masculino nas artes visuais diminui de modo considerável, sendo notório que ele foi “raramente idealizado na arte, exceto em pinturas e fotografias destinadas ao público gay” (GROGAN, 2017, p. 26, tradução nossa). A representação do corpo masculino — e especialmente de sua nudez — seguiu, desse modo, vinculada ao homoerotismo. A retomada do interesse artístico pela figura masculina ocorreu no final do século XX, em meio à gradual desvinculação de sua representação a uma conotação exclusivamente homoerótica, como reflexo da apropriação do corpo masculino promovida pela publicidade à época. Assim,

nas décadas de 1980 e 1990, observou-se um aumento na objetificação do corpo masculino nu em fotografias que seguiam as convenções de fotografar o corpo feminino (olhos ou face virados ou não visíveis). Algumas dessas fotografias foram especificamente destinadas a homens gays, como as de Robert Mapplethorpe, mas passaram a fazer parte do mercado convencional (GROGAN, 2017, p. 26, tradução nossa).

Para além das fotografias de Robert Mapplethorpe, muitos outros artistas no fim do século XX exploraram formas, técnicas e intenções diversas ao representar o corpo masculino, como evidenciam a título de exemplo as obras de Andy Warhol. Entretanto, é importante sublinhar que, ainda que esse fosse um contexto em que houve expressivos progressos nas discussões a respeito das pautas concernentes ao gênero e sexualidade, os preconceitos não foram abandonados subitamente, como demonstra Reed (2011, p. 160, tradução nossa):

Quando, por volta de 1960, Warhol tentou participar da cena vanguardista [...] as galerias de Nova York rejeitaram suas imagens homoeróticas. Os esforços de Warhol para fazer amizade com [Robert] Rauschenberg e [Jasper] Johns também falharam, porque, um amigo em comum explicou: “Você é muito afeminado e isso os perturba... os principais pintores tentam parecer héteros”.

Em um contexto sociocultural ainda marcado por tensões, novas possibilidades artísticas vêm sendo crescentemente cooptadas no curso das últimas décadas para a representação e a visibilização de corpos que divergem daqueles considerados “ideais” de masculinidade dentro da cultura contemporânea (tonificados, brancos, cisgêneros e heterossexuais). Em sintonia com as sucessivas conquistas das minorias ocorridas na transição entre milênios, uma ampla gama de representações passa a ter espaço, dentro e fora das artes, cujo discurso a um só tempo articula e amplifica a resistência visual a preconceitos não apenas decorrentes de noções a respeito do gênero e da sexualidade, mas também a outras pautas, como o racismo e a

gordofobia.

Considerações finais

Diante das constantes interdições impostas pelo discurso hegemônico na construção social, é salutar pôr em questão as violências simbólicas condicionadas pelo histórico silenciamento que interferiu historicamente e ainda hoje interfere no debate sobre o gênero e a sexualidade. Desse modo, é indispensável buscar maneiras de expor os mecanismos através dos quais o discurso hegemônico constrói formas de representação dos sujeitos, contribuindo de modo decisivo para a organização social ao sancionar determinadas posturas e comportamentos e atuar na materialização de interdições do que deles se afasta e, em decorrência disso, se faz indesejado. As discussões sobre o gênero e a sexualidade que despontam nos mais diversos espaços são importantes formas de estimular a reflexão sobre a construção e a operação de construtos sociais que a um só tempo geram privilégios e repressões e, desse modo, contribuir para superação de preconceitos dos quais decorrem violências dos mais diversos tipos.

Em consonância com esse espírito, o presente escrito pretende refletir acerca das representações da masculinidade nas artes visuais e na escrita de sua história, a fim de compreender de quais modos as obras, os artistas e os discursos produzidos a respeito de ambos são marcados pelas negociações implicadas na operação social das normas concernentes ao gênero e à

sexualidade. É notório que é introjetada pelas sociedades em seus membros uma série de conceitos que prescrevem o que é aprovado ou rejeitado, cujas repercussões podem gerar privilégios ou prejuízos a depender da obediência ou não aos paradigmas impostos. Os artistas não se encontram fora dessa dinâmica e, imersos nela, eles a um só tempo constroem suas próprias identidades enquanto, como produtores de representações, deixam transparecer as normas sociais vigentes nas obras que concebem.

O intuito das reflexões aqui propostas é de expor conceitos e preconceitos concernentes ao gênero e à sexualidade que estão para além do campo das artes, mas cujas implicações o atravessam. Desse modo, a demonstração de como a masculinidade é construída a partir de oposições e tensões visa contribuir para o combate de ideias a respeito dela que visam privilegiar determinadas formas de ser e agir em detrimento de todas as outras. Reconhecer de que maneiras essa construção opera na esfera do simbólico é um passo decisivo rumo à subversão de construções repressivas a respeito do que significa ser homem, cujos impactos reverberam socialmente e geram prejuízos tanto ao autoconhecimento quanto à socialização dos indivíduos.

A arte e a educação artística podem — e devem — contribuir para a resistência frente às prescrições normativas do discurso hegemônico, contribuindo para o pensamento crítico sobre a problemática envolvida na visão binária de gênero e na repressão às sexualidades tidas como “desviantes” e, desse

modo, para a superação das ideias que promovem desigualdades ao delimitar espaços de atuação e censurar o que diverge de normas arbitrárias. É fundamental envidar esforços no sentido de contribuir para tornar possível tanto a liberdade individual para a construção identitária quanto um convívio social mais justo, respeitoso e igualitário entre os membros da sociedade.

Referências

- BERGER, John. Modos de ver. Lisboa: Edições 70, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. 4. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- BOYS-STONES, George. Polyclitus among the philosophers: canons of classical beauty. In: SAUNDERS, Corinne; MAUDE, Ulrika; MACNAUGHTON, Jane. (Eds.). Body in the arts. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. p. 11-24.
- CLARK, Kenneth. O nu: um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ulisseia, 1956.
- COLI, Jorge. O que é arte. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COLI, Jorge O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FORTENBERRY, Diane; MORRILL, Rebecca. (Eds.). Body of art. London: Phaidon, 2015.
- FOUCAULT, Michel, 1926-1984. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 .ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- GROGAN, Sarah. Body image: understanding body dissatisfaction in men, women and children. 3. ed. London: Routledge, 2017.
- HOOD, William. Michelangelo Buonarroti. In: SUMMERS, Claude J. [Ed.]. The queer encyclopedia of the visual arts. San Francisco: Cleis Press, 2004. p. 226-231.
- HOLMES, Brooke. Marked bodies: gender, race, class, age, disability and disease. In: GARRISON, Daniel. (Ed.). A cultural history of the body in antiquity. Oxford: Berg, 2010. p. 159-183.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e

cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

LEPPERT, Richard. *Art and the committed eye: the cultural functions of imagery*. Boulder: Westview Press, 1996.

PASTORE, Julia. Leonardo da Vinci. In: SUMMERS, Claude J. [Ed.]. *The queer encyclopedia of the visual arts*. San Francisco: Cleis Press, 2004. p. 211-213.

POOKE, Grant; NEWALL, Diana. *Art history: the basics*. London: Routledge, 2008.

POSNER, Donald. Caravaggio's homo-erotic early works. *The Art Quarterly*, New York, v. 34, p. 301-324, 1971.

REED, Christopher. *Art and homosexuality: a history of ideas*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

SASLOW, James. M. *Pictures and passions: a history of homosexuality in the visual arts*. New York: Viking, 1999.

SAUNDERS, Gill. *The nude: a new perspective*. Cambridge: Harper & Row, 1989.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

AMAZÔNIA E TERRITORIOS VISUAIS:
A FOTOGRAFIA DE ELZA LIMA E PAULA SAMPAIO

AMAZON AND VISUAL TERRITORIES:
THE PHOTOGRAPHY OF ELZA LIMA AND PAULA SAMPAIO

Edson Feitosa Palheta

RESUMO

Este artigo é parte da pesquisa em andamento “Fotografia Amazônica: A produção imagética de Paula Sampaio e Elza Lima”, que busca desenvolver dois medias-metragens a partir das obras e projetos destas fotógrafas. O trabalho aborda as produções visuais das fotógrafas no cenário Amazônico a partir de seus relatos e vivências. Neste artigo abordo minhas experiências e proximidades com a fotografia e o contato com os trabalhos de Paula e Elza que surgem neste processo de aprendizagem e pesquisa de maneira potente e significativa. Abordamos nestes dois filmes, a construção da referência imagética, que apresenta a Amazônia experienciada e sentida por estas fotógrafas ao longo de suas vidas.

PALAVRAS-CHAVE. Documentário; Elza Lima; Paula Sampaio; Fotografia.

ABSTRACT

This article is part of the ongoing research “Amazon Photography: The image production of Paula Sampaio and Elza Lima”, which seeks to develop two media-films from the Works and projects of these photographers. The work discusses the visual productions of both in the Amazonian scenario from their stories and experiences. In this article, I address my experiences and closeness with photography and the contact with the works of Paula and Elza that arise in this process of learning and research in a powerful and meaningful way. In these two films, we cover the construction of the imagetic reference, which presents the Amazon experienced and felt by these photographers throughout their lives.

KEYWORDS: Documentary; Elza Lima; Paula Sampaio; Photography.

Introdução

A presente pesquisa desenvolve dois médias metragens a partir dos projetos e obras das fotógrafas Paula Sampaio e Elza Lima. Evidencia-se a partir da pesquisa a relevância das produções imagéticas das fotógrafas no cenário Amazônico. O relato de vivências e discussões sobre o olhar fotográfico paraense, seu amplo destaque e relevância dentro do cenário artístico nacional são algumas das perspectivas abordadas no trabalho.

Inicialmente a pesquisa voltava-se para a produção de um longa metragem, que reuniria relatos e fotografias, em uma narrativa que aproximava e de certa maneira, relacionava os projetos e olhares de Paula Sampaio e Elza Lima, acerca da Amazônia. No decorrer do trabalho, a aproximação com a trajetória das fotógrafas permitiu estruturar a abordagem desenvolvida na produção dos filmes compreendendo os trabalhos de cada fotógrafa

As contribuições de Mariza Mokarzel em: "EXPEDIÇÃO ELZA LIMA: imagens e lendas de um real construído", em texto que percorre a trajetória profissional de Elza e seus projetos, bem como, as referências documentais em "O fim e o princípio" (Coutinho 2005) e "Jia Zhangke, um homem de fenyang" (Salles 2015). Conduziram a pesquisa para uma abordagem individualizada dos trabalhos de Paula e Elza.

Neste sentido, a proposta inicial de um longa metragem, se converte na produção de dois medias-metragens, que abordam

individualmente a trajetória profissional destas fotografas. A produção dos filmes se divide em dois momentos de gravação; o primeiro momento dedicado a entrevista e um segundo momento onde acompanhamos e documentamos Paula e Elza em suas atividades relacionadas a fotografia.

A utilização destes dois momentos, pretende a construção de uma montagem mais dinâmica, que estrutura o filme entre os depoimentos e as atividades relacionadas a fotografia que ambas desenvolvem. Com a execução destas etapas, inicia-se a pós-produção com a decupagem e finalização dos filmes.

No decorrer da pesquisa, a aproximação com as leituras que norteiam as obras de Sampaio e Lima, permitiram a construção de uma abordagem documental que contempla a produção artística, bem como, o olhar dedicado destas fotografas há décadas direcionado ao entendimento da Amazônia.

Acerca do trabalho das fotógrafas, a abordagem inicial tem como recorte, seus projetos e séries fotográficas; analisando seus períodos históricos, concepções, desenvolvimentos artísticos e exposições. A particularidade de cada abordagem das fotografas adquiriu maior destaque a partir de investigação sensível destas etapas, o que permitiu a elaboração de questionários direcionados as suas relações com a fotografia, projetos, pesquisas e percepções acerca das próprias obras. A construção do roteiro e conseqüentemente, a linha narrativa do filme se relaciona significativamente com as questões que levantamos nesta aproximação com suas trajetórias.

Construir as formas de abordagem com que a pesquisa se relaciona com os processos de Paula Sampaio e Elza Lima, revelam o direcionamento importante para a elaboração visual e narrativa de seus filmes, a partir de questionários que se apresentam enquanto elemento norteador de documentação de suas trajetórias.

Construindo a Pesquisa

Abordar os projetos de Paula Sampaio e Elza Lima, perpassa a compreensão que se fortalece no diálogo que é praticado diretamente com suas significativas contribuições para a fotografia paraense. Construir a pesquisa a partir da obra de duas importantes fotógrafas, com trabalhos de grande relevância na cidade e sempre voltados com um sensível olhar sobre a Amazônia exige um destaque e análise dos processos de construção da fotografia na região, de maneira mais particular na cidade de Belém. Incluir na pesquisa a trajetória e construção da atividade fotográfica ao longo de décadas na cidade, mostra-se, um exercício pertinente e rico, além de compreender e se aproximar de etapas importantes de um processo histórico que fez parte da formação profissional não somente de Paula Sampaio e Elza Lima, mas, de uma variedade de fotógrafos que possuem importantes contribuições com suas produções fotográficas até a contemporaneidade.

A Amazônia, historicamente retratada a partir um paradigma exótico e exuberante, sempre se mostrou uma região atrativa por seu misticismo e riquezas naturais. O início da fotografia na

cidade de Belém também perpassa por este aspecto. A região Norte do país tem sido foco das mais diversas visitas e abordagens desde o início de sua colonização. E foi através do olhar estrangeiro dos fotógrafos estrangeiros que ela começou se enxergar, na busca de se reconhecer (MANESCHY, 2003, p. 01).

A pesquisa se constrói a partir de abordagens e referências históricas do desenvolvimento das atividades fotográficas na cidade de Belém. Embora a distância geográfica da região amazônica em relação aos polos industriais do sul, sudeste e as demais regiões brasileiras, representa-se uma barreira, a cidade de Belém apresentava-se como um polo promissor da fotografia. O investimento estrutural advindo do ciclo da borracha proporcionou a região possibilidades atrativas na busca de se retratar a arquitetura e exuberância da região, como pode ser observado nas contribuições de Ribeiro:

O processo fotográfico na região tinha suas dificuldades, em particular quando se argumentava a distância para os fotógrafos se deslocarem, mas a grandiosidade e exuberância das paisagens e as narrativas místicas atribuídas à região, atraía os pesquisadores e fotógrafos, que se motivavam também pela curiosidade sobre as experiências da modernidade amazônica representadas pelas edificações do ciclo da borracha, em que se destacaram muitas características europeias. Algumas dessas ainda podem ser admiradas até hoje. A fotografia sempre esteve presente no processo cultural da cidade e o modernismo que acolhe o Fotoclubismo teve o seu lugar nesse percurso histórico; e um dos maiores representantes desse

período foi Gratuliano Bibas. Mas é na década de 1980 que se evidencia a cena da fotografia no Pará (RIBEIRO, 2016, p. 739).

Um aspecto importante nesta abordagem está no surgimento do Fotoclubismo e dos movimentos culturais que incentivavam e propiciavam um cenário para a fotografia artística e documental. Este processo foi fundamental para que, nas décadas que se seguissem, a fotografia adquirisse outros contornos artísticos, políticos, sociais e culturais.

Neste cenário de aprimoramento de linguagem e técnicas fotográficas, é importante ressaltar as contribuições de Miguel Chikaoka para a fotografia de Belém. Chikaoka e suas ações conjuntas com Fotoativa possuem papéis de destaque por sua relevância no movimento de construção da fotografia na cidade e pela sensibilidade artística que destaca-se em seus trabalhos e nas práticas socioeducacionais desenvolvidas em torno da fotografia. Neste sentido, a ascensão da fotografia paraense tem a participação de um processo coletivo de profissionais que adquiriram reconhecimento nacional pela qualidade em seus trabalhos. Este processo pode ser melhor evidenciado a partir das seguintes contribuições

Trata-se de um período em que a fotografia contemporânea paraense rompe barreiras e alcança um patamar de respeito em diversos segmentos da produção nacional. Posteriormente, uma nova geração de fotógrafos dos anos 1990 se mistura aos dos anos 1980, compartilham suas experiências: Elza Lima, Patrick Pardini, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho, Claudia Leão,

Octavio Cardoso, Orlando Maneschy e Paula Sampaio que se encontra entre esses fotógrafos que reafirmam a relevância do campo fotográfico em Belém, de cunho documental, jornalístico ou apenas conceitual. Esses profissionais realizam exposições nacionais e internacionais, tendo seus nomes firmados no mercado fotográfico, no que se refere à produção e à pesquisa (RIBEIRO, 2016, p.741)

O mercado e produção fotográfica em Belém tornou-se naturalmente diverso e amplo com a participação de profissionais ocupando o cenário artístico, jornalístico, ou mesmo o publicitário. A produção de imagens realizadas na cidade, mesmo fora do eixo artístico do país, tem lugar de destaque por sua produção profícua e constante. Isso ajudou a transpor fronteiras de indiferenças para alcançar um patamar de respeito e figurar entre os diversos polos de produção nacional, merecendo a atenção de estudiosos e pesquisadores de outras regiões e fora do Brasil. (CHRISTINA, 2015. p. 01)

A pesquisa percorre os caminhos da fotografia paraense a partir da década de 1980 que marca a chegada de Miguel Chikaoka na região, bem como o início e consolidação da Fotoativa em associação e importante polo de educação e criação voltado à fotografia. A análise acerca das obras de Paula e Elza trilha também a trajetória de importantes fotografas da região e suas contribuições para a produção imagética Amazônica. Os trabalhos das fotografas Ana Catarina, Maria Christina e Leila Jinkings atestam a força da fotografia paraense em sua

expressividade e potência visual adquirindo destaque no decorrer desta pesquisa.

O reconhecimento da fotografia paraense como uma das mais importantes do País é resultado de mais de um século de relação e proximidade com a produção de imagens e a atividade dos fotógrafos na região. Consolidando o potencial artístico, sensível e autoral dos profissionais e da fotografia Amazônica.

A abordagem documental apresenta-se como importante instrumento para esta pesquisa pelo potencial expansivo, visual e biográfico que o documentário proporciona. Acessibilizar a vivência destas profissionais no campo artístico e documental, mostra-se relevante pelo contato com uma maior diversidade de espectadores, alcançando também aos que acessem com maior dificuldade as produções acadêmicas.

O processo de construção da pesquisa e documentários, pauta-se na trajetória das fotógrafas. A abordagem de seu cotidiano e o quanto ele está permeado, por seus trabalhos, o quanto suas experiências, proximidade com a fotografia e com suas atuações em anos anteriores possui relevância.

A pesquisa em desenvolvimento, adota em sua construção uma estruturação para melhor compreensão dos processos e suas etapas. Neste sentido, se faz relevante uma análise acerca da fotografia paraense, bem como sua trajetória e formação na cidade de Belém.

Destaca-se, a trajetória e atuação das profissionais retratadas nos médias documentais para especificar seus processos de

criação, premiações, exposições, projetos e de maneira geral o resultado e relevância de suas obras.

Dentre os processos metodológicos adotados, consta o registro constante das atividades de produção, relato e descrição das etapas. As etapas somadas objetivam a melhor compreensão do processo, ressaltando a junção das etapas como a elaboração da pesquisa e finalização dos documentários.

Diferenças e especificidades nas obras de Paula Sampaio e Elza Lima.

Construir narrativas audiovisuais e documentais que abordem os projetos de décadas destas fotografias, partem de minhas próprias percepções, proximidades e interpretações de suas obras. Observo no trabalho de Paula uma abordagem que permeia o visceral. Aborda os extremos em que as pessoas em suas fotografias vivem. As composições de seus planos evocam a beleza e caráter de denúncia presente na contundência da realidade de cada uma de suas histórias.

Sua abordagem possui instigante aproximação com os povos Amazônidas, tendo como base a definição da obra, a partir dos relatos da própria autora;

Seus trabalhos têm como foco os processos de ocupação e colonização da região, as memórias orais e o patrimônio imaterial das comunidades. Além dos projetos de longa duração, constrói séries que são reflexões sobre a natureza e a fragilidade dos seres, nos quais texto e imagem

formam um enunciado de ações cotidianas (SAMPAIO, 2012, p. 01).

Sob tais aspectos, analisar suas obras percorre um caminho de intensa pesquisa onde seus relatos aos questionários construídos e aplicados são valiosas contribuições no aprofundamento da pesquisa. As análises de outros autores que se debruçam nas obras de Paula Sampaio apresentam-se conjuntamente enquanto importantes fontes de conhecimento e aproximação de sua trajetória profissional. Soma-se a este conjunto de referências a seguinte contribuição;

Paula assim como Buñeul fotografa para mostrar que existe outro mundo em que enquadra revela e intitula pessoas em vários graus de relação inconsciente ou desatenta com a própria dor, com a própria realidade num processo contínuo em que trata os momentos com unidade na técnica, no tema em que a força da memória é constante. É perceptível em seus temas a consciência dos que participavam, o que faz com que os fotografados pareçam imagens de si mesmo. (MACHADO, 2007, p. 1701)

Tendo como plano de fundo o olhar sobre a Amazônia, extremamente presente na obra de Paula e suas contribuições sobre percepções mais realistas acerca da região, Cardoso (2011) destaca que a fotografia de Paula surge como uma reflexão sobre a identidade na Amazônia e desconstrói matrizes imagéticas que vem sendo implantadas na memória coletiva dos brasileiros.

Acerca do trabalho de Paula Sampaio, a abordagem inicial tem como recorte seus projetos e séries fotográficas. Analisando seus

períodos históricos, concepções e desenvolvimento artístico. A particularidade de cada abordagem da fotografa ganhará maior destaque a partir de investigação sensível destas etapas.

O olhar que Elza dedica em sua interpretação e criação da Amazônia tem em seu trabalho quilombolas, ribeirinhos, índios e todos esses seres reais e mitológicos que ela utiliza em sua composição de planos sobrepostos. A fotografa nos apresenta a trivialidade do cotidiano amazônico a partir de suas composições imagéticas.

Dentre seus vários projetos contemplados com bolsas de incentivo e fomento à produção cultural, destaco a representação feminina em seu projeto de 2003 “Viagem às Amazonas” que em 2010 desdobra-se pela vastidão em “o lago da lua – As Amazonas do rio mar”. Onde Elza retrata o cotidiano de mulheres que tem com rio e a floresta uma relação indissociável de pertencimento, identidade e sobrevivência. Como observado nas contribuições de Mokarzel, 2013;

O novo real fotográfico, trazido por Elza Lima, registra o cotidiano das amazonas transformado por seu modo de ver e sentir a realidade. Mais do que reproduzir, a fotógrafa produziu, criou imagens. Do preexistente constituiu seu universo imagético. No navegar constante foi tramando caminhos que tiveram as guerreiras como protagonistas. Assim, fechou-se o ciclo das amazonas, ao completar 10 anos. O fechamento ocorreu com o projeto À deriva, com o qual recebeu a bolsa de pesquisa concedida pelo IAP, em 2013. (MOKARZEL, 2013, Pg.87).

Com uma obra que perceptivelmente transita entre as realidades existentes e suas abordagens criativas e inventivas de composição, Elza faz emergir o olhar que sobrepõe o factual transmitindo pelo imaginário e mitológico de uma região que traz consigo suas duras histórias, mas também se atrela ao misticismo. A fotografia de Elza abraça ambos.

Neste sentido, Herkenhoff destaca a contribuição de Elza em retratar a região amazônica a partir de sua reinterpretação de lugares, pessoas e suas trajetórias. Seu transito entre o real e inventivo enquanto ferramentas de composição de suas fotografias;

Elza Lima contribui para a consolidação do olhar amazônico, que é simultaneamente reflexão e amorosidade. O signo fotográfico é orientado para um processo específico de significação. A apreensão da realidade reinventa, via o potencial da fotografia, a própria visualidade do real. O caráter político desse processo está na individualização do caboclo como sujeito. Se Elza Lima tem um vasto portfolio documental das tradições culturais do Pará, importa agora ver como desse conjunto emergem testemunhos da opacidade. A linguagem fotográfica traduz visualmente a desvalia: um rosto desfocado, um corpo velado por uma rede de pescar, uma distância, uma máscara da morte, um anjo inocente e maroto, ou um corpo desmaterializado em velocidade, tudo conota a diferença sob a aparição. (Paulo Herkenhoff - Elza Lima, a emergência do projeto).

A aproximação com a obra de Elza causa a sensação de contemplar o real em seus variados aspectos de criação e inventividade. Os aspectos de uma referência mais literária e

investigativa se apresentam em seus projetos com a mesma intensidade em que fragmentos de uma vivência e suas experiências sensoriais apresentam-se na composição de seus planos.

A produção de obras audiovisuais que contemplem e estejam baseadas nos projetos de vida dessas fotografas, não almeja comparações superficiais entre as semelhanças e distinções de suas obras. Trata-se da análise de seus processos criativos e influências relevantes que ao longo de suas vidas refletiram em suas fotografias o resultado de suas percepções artísticas, sociais, religiosas e políticas.

O trabalho destas artistas, confunde-se com sua relação com a Amazônia. Paula vem pra Amazônia no período em que a região é propagandeada através de políticas públicas como o espaço inabitado e com abundantes riquezas. A trajetória de Paula se mistura as histórias das muitas famílias que migraram para a região em busca de um recomeço.

Sua obra aproxima-se dessas histórias de migrações, de desocupações e ocupações de uma Amazônia de conflitos muitas vezes vividos ao extremo. Trabalho que remete constantemente a um local de retorno. Seus encontros são reencontros suas fotografias aproximam por não se apresentarem pela ótica do estrangeiro ou visitante.

O mesmo pertencimento está presente na fotografia de Elza, mas sua presença é a presença de quem mais se familiarizou com a Amazônia pelo rico imaginário vivenciado na infância. Por suas relações muito próximas com a mitologia alimentada pela

literatura e suas vivências nos interiores do Pará. Seus planos remetem ao olhar da menina que descobre e reinventa o mundo a sua volta.

A Amazônia presente nas trajetórias destas duas profissionais refletiu-se inevitavelmente em suas expressões de arte e de vida. As distinções que se apresentam neste cenário de constante criação, apresentam a forma como a Amazônia retratada por estas fotografias é o resultado de suas vivências e proximidades afetivas, criativas e críticas da região.

Referências bibliográficas.

Amazônia, a arte/ curadoria/ curator: Orlando Maneschy; consultoria/ consultant: Paulo Herkenhoff. – Rio de Janeiro : imago, 2010. 136p. :il.col. ; 28,5 x 22,5 cm.

Amazônia, lugar de Experiência / Orlando Franco Maneschy, organizador. - Belém: Ed. UFPA,2013 216p.:il. Color. ;20,75 cm
CARDOSO, Ana. Entre o visível e o invisível na Série NÓS de Paula Sampaio. 2011.

CHRISTINA, Maria. Fotografia Paraense - Resumo Histórico. Disponível em: http://www.culturapara.art.br/fotografia_hist.htm Acesso em 08 de Set. 2017. Cultura Pará

ELZA Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13176/elza-lima>. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

HERKENHOFF. Paulo - Elza Lima, a emergência do projeto. Disponível em: <http://www.experienciamazonia.org/site/artistas/elza-lima/docs/Elza-Lima-emergencia-do-projeto-Paulo-Herkenhoff.pdf>

JIA Zhangke, um homem de fenyang. Direção: Walter Salles. Co produção: Videofilmes Produções Artísticas Ltda. Brasil, França, 2015. Documentário (105 min).

MACHADO, Vânia Leite Leal. TRANSAMAZÔNICA: encontros e confrontos na linha do tempo como labirinto de memória na fotografia de Paula Sampaio. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis

MAGNO, Luciana. MIGUEL CHIKAOKA E FOTOATIVA: Pontuações no movimento fotográfico contemporâneo no Pará. ANPAP, Simpósio 11: lugares atravessados – amazônias: ficção e fricção. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:

http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio11/luciana_magno.pdf

MAKORZEL, Marisa. EXPEDIÇÃO ELZA LIMA: imagens e lendas de um real construído. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufRJ | n. 27 | dezembro 2013. Disponível em:

file:///C:/Users/ribei_000/Downloads/20737-48376-1-SM.pdf

MIGUEL Chikaoka. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21698/miguel-chikaoka>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos, João Moreira Salle. Brasil, 2006. Documentário (110 min).

RIBEIRO, Helder. A fotografia paraense: abordagens histórica, estética e documental. Anais do XXVI CONFAEB - Boa Vista, novembro de 2016. Disponível em:

file:///C:/Users/ribei_000/Desktop/TCC/RIBEIRO,%20Helder.pdf

SAMPAIO, Paula. Coleção Senac de Fotografia; 7. Organização Simonetta Persichetti e Thales Trigo. São Paulo: Senac, 2005.

SAMPAIO, Paula. PAULA SAMPAIO/CV – Atualizado em outubro de 2012. Disponível em: <http://paulasampaio.com.br/wp-content/uploads/2012/10/CURR%C3%8DCULO-VITAEde-Paula-Sampaio1.pdf>

INVISIBILIDADES VISÍVEIS: A REPRESENTATIVIDADE DOS GRUPOS FUNDANTES DA CULTURA AMAZÔNICA NO MUSEU DO ESTADO DO PARÁ

VISIBLE INVISIBILITIES: THE REPRESENTATIVENESS OF AMAZON'S CULTURE FOUNDING GROUPS IN MEP

Nilson Corrêa Damasceno¹ - UFPA

RESUMO: Este artigo traz experiências vividas como técnico em Artes Visuais e mediador cultural no Setor Educativo do Museu do Estado do Pará (MEP). Tem por objetivo problematizar a partir do acervo e nas salas expositivas do MEP, a representatividade dos grupos que foram fundamentais para a expansão, enriquecimento e fortalecimento do estado do Pará e da identidade amazônica, que são os indígenas, caboclos e soldados da borracha, e para o despertar da consciência política e de classe, que são os cabanos. Além de discutir sobre o papel da educação e do mediador cultural nas exposições de História e Artes Visuais na contemporaneidade na Amazônia, aborda tal temática por uma perspectiva decolonial na expectativa de reverberar um processo de validação de vozes da história parcialmente silenciadas a partir do museu como espaço de legitimidade.

PALAVRAS-CHAVE: Descolonização. Arte/Educação. Mediação Cultural. Representatividade.

ABSTRACT: This article brings experiences lived as technician in Visual Arts and cultural mediator in the Educational Sector of the Museum of the State of Pará (MEP). It aims to problematize, from the collection and in the MEP exhibition rooms, the representativeness of the groups that were fundamental for the expansion, enrichment and strengthening of the state of Pará and the Amazonian identity, which are the indigenous, caboclos and rubber soldiers, and for the awakening of political and class consciousness, which are the huts. In addition to discussing the role of education and the cultural mediator in contemporary History and Visual Arts exhibitions in the Amazon, he addresses this theme from a decolonial perspective in the hope of

¹ Doutorando em Artes pela UFPA. Artista, Professor de Arte/Artes Visuais da SEDUC-PA e Técnico em Gestão Cultural (Artes Visuais) da SECULT-PA. E-mail: nilson98@bol.com.br

reverberating a process of validating partially voiced history voices from the museum as legitimacy space.

KEYWORDS: Decolonization. Art/Education. Cultural Mediation. Representativeness.

Como descolonizar os museus? Isso é possível?

Pautados no eurocentrismo, os museus são legitimadores da cultura e são considerados territórios criados para narrar a história dos vencedores. Por conta disso, são espaços primordialmente colonizados que necessitam serem pensados, especialmente na atual conjuntura política e social, em processos contínuos de descolonização. Para que assim, os pensamentos construídos historicamente sob formas de existência e dominação unilaterais, possam se desconfigurar, e novas narrativas possam vir à tona e coexistir, baseadas no respeito à diversidade à ética frente às identidades culturais e na (pós) história.

Vale lembrar que os museus, por sua natureza, são responsáveis por divulgar, resguardar, conservar, valorizar, abrigar e expor boa parte do conhecimento histórico, artístico, científico, religioso etc. Sendo assim, na condição pós-moderna, demandam manifestar tanto a história e cultura dos vencedores quanto dos derrotados. Por conta disso e, pensando em processos de decolonialidade, os museus precisam encontrar uma solução para resolver ou amenizar esses entraves e imbrólios histórico-culturais nascidos na matriz colonial do poder. (MIGNOLO, 2017). Mas isso seria possível? Como

descolonizar esses espaços tão marcados pela dominação eurocêntrica?

Os museus, ao longo dos tempos, sempre tiveram e têm um papel importantíssimo como local de pesquisa, memória, informação, divulgação, preservação de patrimônios e produção de conhecimento em várias áreas, independentes de suas tipologias e missões. Porém, os museus também são considerados lugares que exaltam e reproduzem aspectos da colonialidade, como ressalta Walter Mignolo (2017). Com o Museu do Estado do Pará não é diferente.

Um dos caminhos que podem ser percorridos para essa árdua tarefa, na tentativa de alcançar uma equidade, é por meio dos serviços educativos oferecidos. Ainda que sejam na perspectiva da educação não formal, devem promover reflexões e questionamentos sobre os mais diversos assuntos. Esses serviços devem ser disponibilizados com ética, respeito e qualidade. Além de estarem comprometidos com uma educação crítica, autônoma e libertária, dialogando de maneira coesa com o acervo e com a pós história.

Outra possibilidade de promover a decolonialidade nos museus, é por meio de políticas públicas, através da sensibilidade dos seus dirigentes e de uma gestão comprometida com o social, além de participativa com conhecimento de causas e esclarecimentos sobre o lugar de fala desses grupos sociais excluídos, para promover o debate e o enfrentamento dessas questões.

Aquisições de acervos, mais exposições de curta, média ou longa duração com a temática decolonial, também podem contribuir para processos de descolonização dos museus e espaços culturais, possibilitando novos olhares sobre os excluídos/oprimidos, fazendo com que os artistas, que se reconhecem (descendentes e ascendentes) partícipes dessas categorias, possam dar voz e visibilidade a esses grupos sociais.

Por uma descolonização do e no Museu do Estado do Pará
O Museu do Estado do Pará (MEP), foi criado em 18 de março de 1981, ocupando inicialmente um espaço no Centro Cultural Tancredo Neves e depois no Palacete Bolonha. Somente em 31 de março de 1994 sob o comando do então governador do estado Jader Barbalho, foi transferido e instalado em definitivo no Palácio Lauro Sodré, que passou a abrigar o museu e seu diversificado e rico acervo até os dias atuais.

Pelo contexto histórico e pelo simbolismo que o monumental prédio em estilo neoclássico projetado em 1762 pelo arquiteto italiano Antonio Giuseppe Landi carrega, não é difícil perceber a presença marcante da colonialidade desde sua fundação. O palácio, além de sede do governo, serviu de moradia para os governantes e capitães-gerais do Pará no Brasil-Colônia, e passou por várias intervenções ao longo dos anos. Uma delas, a mais significativa, foi nos governos de Augusto Montenegro (1901-1905 / 1905-1909), quando houveram modificações radicais no prédio, tanto interna quanto externamente, com o intuito de imprimir os requintes da chamada Belle Époque

Amazônica, período também conhecido como período áureo da borracha.

Embora a mão de obra principal tenha sido europeia, sob a liderança do artista/decorador francês Joseph Cassé e seus auxiliares, boa parte dos recursos financeiros dessa empreitada foram advindos da economia gerada pelo látex produzido e pelo trabalho análogo à escravidão dos seringueiros no extrativismo gomífero. Conforme ratifica Coelho e Braga (p. 24, 2000), sendo uma: "Consequência direta da riqueza acumulada na região pela exportação da borracha."

Apesar disso, nenhuma exposição, aquisição de acervo ou referência foi feita, ao longo dos últimos anos, a esses trabalhadores em exposições de curta, média ou longa duração no referido espaço expositivo do museu.

Destarte, os seringueiros, conhecidos como soldados da borracha, (por conta de um forçado "alistamento" precisam de representatividade no Museu do Estado do Pará por suas contribuições, histórias de vida, e seus processos sociais que fazem parte da história desse Estado, por terem sido testemunhas e protagonistas dessa história de riquezas e desigualdades sociais. Mas, não apenas.

Sobretudo e principalmente, precisam estar representados, em diálogo horizontal nesses espaços de memória; todos os outros grupos que fazem parte dessa história de lutas sociais, conquistas e desafios (como os indígenas, quilombolas, negros, ribeirinhos, caboclos, cabanos), que foram e são fundamentais

para o equilíbrio e fortalecimento das identidades da cultura amazônica.

Tanto em devir, quanto em potência as identidades culturais precisam ser respeitadas, preservadas, conhecidas, veiculadas, usufruídas. Afinal, o exercício do direito da visibilidade, da representatividade das identidades, garante o direito da existência e da resistência, pois o que não se vê, não existe. E, decisivamente, representatividade e visibilidade são importantes para a existência e permanência, de fato e de direito, de determinada cultura e identidade. Por essa razão, se torna imprescindível reivindicar uma história da cultura e da arte mais regional e nacionalizada com defesa da visibilidade das identidades.

Pensando nisso, o setor Educativo do Museu do Estado do Pará (MEP) tem propiciado um diálogo franco e honesto com o público visitante do museu sobre essas ausências e invisibilidades dos diversos povos amazônicos, no sentido de resgatar essas memórias, refletir sobre conceitos unilaterais, desconstruir ideologias e narrativas alienantes e fundamentalistas, além de possibilitar trocas de experiências multilaterais e diversas que, vez ou outra, aparecem em ideias fundamentalistas, disfarçadas de afirmação de identidade nos discursos de alguns visitantes do museu, Seligmann-Silva (p. 10, 2018) elucida que “o fundamentalismo pode ser entendido como uma modalidade radical de autoafirmação do “próprio” que nega de modo aniquilador qualquer oposição.”

Portanto, ficam evidenciados a necessidade dos estudos pós-históricos e pós-coloniais para uma possível reparação e equiparação de uma dívida histórica paraense no âmbito social, museal e expositivo. Seja por meio de representações criadas por pessoas que se reconheçam e se identifiquem com os grupos mencionados, seja através de uma nova expografia que investigue e apresente essas ausências em obras, objetos, textos e afins. Já que estamos falando de um museu que tem um perfil histórico, porém sem tipologia definida pela ausência de um plano museológico. E, um museu denominado "do Estado do Pará", deve retratar, ainda que esporadicamente, todos os grupos sociais que fazem parte da história desse Estado, sem distinção.

O conceito de pós-história utilizado, é aquele que dialoga com a pós-modernidade, que estabelece relações com o campo da arte e compreende esse pensamento como "o abandono da visão de história enquanto o processo evolutivo que implica no conceito de superação e de novidade a cada época." (MENEZES, 1994, p. 160) Ou seja, não mais entendendo a história enquanto progresso linear, nem reservada a momentos exclusivos de determinadas relações humanas; quanto à dimensão decolonial, se acredita na reflexão e ação com base na proposta por Mignolo (2017). Ainda, para pensar o lugar da diferença dentro dessa proposta, se traz as reflexões de Seligmann-Silva (2018), avaliando o desejo de dar visibilidade e representatividade a esses atores sociais no Museu do Estado do Pará por intermédio das ações educativas desenvolvidas neste espaço.

Objetiva-se nesta pesquisa, diante do acervo e nos espaços expositivos do MEP, discutir e problematizar a representatividade dos grupos que foram fundamentais para a expansão, enriquecimento e fortalecimento do Estado e das identidades amazônicas, que são os indígenas, caboclos, ribeirinhos e ex-soldados da borracha; para um despertar da consciência política e de classe, que são os cabanos e seus descendentes; através das ações do setor Educativo na perspectiva da descolonização do pensamento e do olhar.

Ao longo dos últimos três anos, analisou-se duas salas expositivas de longa duração no MEP, com temáticas referentes às identidades amazônicas: a Sala da Cabanagem e a Sala da Conquista, salões temáticos que recebem grandes fluxos de visitantes. Por processos de mediação cultural, em diálogo direto com o público visitante, através de registros escritos e fotográficos relatados em um diário de bordo, constatou-se a partir das percepções, uma certa ausência, ou uma pequena representatividade dos grupos fundentes da cultura amazônica, e ainda, observou-se certa ênfase aos feitos históricos dos “conquistadores” europeus.

A Revolta da Cabanagem por muito tempo foi relegada, de acordo com a história oficial, como um movimento inferiorizado, onde o colonizador se sobrepõe ao colonizado e o povo cabano é tratado com desdém e preconceito. No entanto, foi um movimento que teve uma importância ímpar, por possibilitar a luta pela independência e especialmente por permitir que o povo chegasse ao poder e nele permanecesse por algum tempo.

Além disso, segundo Loureiro (2012, p. 68), a Cabanagem “foi um típico movimento popular. Sua organização teve formas consolidadas de baixo para cima, pelas massas. Foi um movimento revolucionário em busca de independência, nativo no Pará.”

Assim, foi comum ouvir dos visitantes, frases que remeteram a saudosismos com ênfases generalistas ou específicas, relacionadas a fatos e questões políticas atuais, tais como: “Por que não temos hoje uma nova cabanagem? Estamos precisando!”, “O que aconteceu com o nosso sangue cabano?”, “Estamos muito conformados.”, “Precisamos de uma revolta da Cabanagem lá em Brasília!”, “Que maravilha saber disso!”, “Então nem sempre fomos acomodados como estamos hoje...”

Porém, a Sala da Cabanagem, ainda que de maneira indireta, traz a temática decolonial, haja visto que, a equipe de pesquisadores e historiadores envolvidos no processo curatorial da sala, buscou abordar os vários momentos da história do Pará no Museu, incluindo a Cabanagem, com a proposta de uma mostra de tipologia variada de acervo, que incluiu retratos de personalidades, moedas, armamentos e munições, bem como cultura material ligada ao cotidiano (como acessórios de cozinha, vestígios de construções arquitetônicas), ao invés de algo que não fosse somente associado ao conflito.

Tal reconfiguração expositiva e expográfica, foi inaugurada em março de 2008, no governo de Ana Julia Carepa, após reforma ocorrida no prédio. A Sala da Cabanagem, por conta desse acervo diversificado e rico em memórias e em potência, trata a

temática decolonial, recepcionada com empatia pelo público, ao que pôde-se observar e interrelacionar com as falas dos visitantes, um resgate ao orgulho e a dignidade do Movimento Cabano por nossa ancestralidade, por meio das narrativas de lutas, derrotas e vitórias do povo cabano nativo, composto por índios, negros, mestiços, caboclos, entre outros. O que remete ao despertar da consciência política e de classe. Suplantando, assim, o desfecho único de fracasso dado pela história oficial, na perspectiva do colonizador, que não considerava outros aspectos importantes, que remetam à honradez, à garra e à coragem de um povo unido em torno de um ideal de renovação, liberdade e igualdade para todos, como lembra Paes Loureiro (2012).

A Sala da Conquista se consolida por abrigar a obra histórica de grandes dimensões Conquista do Amazonas (pintura à óleo sobre tela de Antonio Parreiras produzida em 1907) que retrata para além da expedição de Pedro Teixeira ocorrida em 1639, a questão do europeu e do indígena durante o processo de colonização e reconhecimento do rio Amazonas para instalar fortificações, delimitar o território e criar aldeias em terras amazônicas.

Ressalta-se que, não há no Museu uma sala expositiva específica à temática histórica indígena. Destarte, reforça-se por meio do setor Educativo e da mediação cultural, questões relevantes que destacam-se a partir desta obra, como: o contexto histórico e artístico, o perfil dos principais retratados, a exploração dos territórios, os processos de colonização e catequização, a ação dos europeus e dos indígenas durante esse processo, os

conflitos gerados, as relações sociais estabelecidas etc. Sempre mantendo o decoro, a ética e o respeito pelos fatos narrados e pelos grupos envolvidos; e principalmente valorizando a cultura e as identidades amazônicas. Especialmente no que se refere à presença do nativo.

Quanto a presença do nativo, é evidenciado a relevância desses povos originários e de seus processos de resistência ao longo dos tempos. Nesse contexto, surgem expressões dos visitantes que demonstram o quanto heróis do lado do colonizado fazem a diferença para o resgate do sentimento de representatividade e de reparação histórica. São exemplos as expressões: "O Cabelo de Velha foi um herói dos índios", "O Guaimiaba aparece derrotado, mas foi representado em primeiro plano por sua importância", "Suponho que as mulheres indígenas dessa obra também foram grandes guerreiras como as Amazonas", "Os indígenas só foram derrotados porque não tinham armas de fogo...", "Continuamos resistindo!"

Portanto o indígena nesta requisitada obra, não é mais visto nem apresentado como um selvagem ou como um ser "sem alma", necessitando de salvação ou apenas como uma ilustração ou acessório. Mas sobretudo, e principalmente apresentado humanizado, com uma cultura rica e diversificada, como protagonista de uma história de lutas, especialmente representado na figura do Cacique Tupinambá Guaimiaba, conhecido como Cabelo de Velha. Que tem um histórico de enfrentamento e resistência. E ainda que tenha sido retratado derrotado, como observam os visitantes; foi um bravo guerreiro

que não se entregou passivamente e lutou com coragem e dignidade por seus ideais até onde foi possível.

Cabe ressaltar, que com o advento da pós-história ou de uma nova história reescrita com justiça e igualdade social, pode-se contemplar também a perspectiva do colonizado e não somente a do colonizador. Por isso, em algumas leituras interpretativas da obra *Conquista do Amazonas*, é deixado um pouco de lado o eurocentrismo, e redimensionando alguns fatos da nossa história, com a possibilidade de criar narrativas, onde os colonizados podem também estar entre os protagonistas.

Os indígenas, bem como os cabanos, tem em sua história muito a contribuir com as novas gerações com seus saberes tradicionais e por serem exemplos de comprometimento, bravura e esperança de um viver melhor pautados em um projeto social equilibrado, sustentável, em harmonia com a natureza e com a diversidade cultural dos povos, conforme elucida Acosta sobre este modelo de Bem Viver (2016, p. 21)

O Bem Viver – ou melhor, os bons conviveres – é uma oportunidade para construir um mundo diferente, que não será alcançado apenas com discursos estridentes, incoerentes com a prática. Outro mundo será possível se for pensado e erguido democraticamente, com os pés fincados nos Direitos Humanos e nos Direitos da Natureza.

Acredita-se que, assim como a Cabanagem foi um "movimento que simbolizou a rebelião nativa contra o colonialismo" (LOUREIRO, 2012, p. 68), as ações educativas do MEP podem trazer luz para a discussão, representando o desejo e a tentativa

de descolonizar o pensamento e trazer de volta os brios da história com perspectivas de projeções, enaltecimentos e visibilidades outras. Em vista disso, os objetos e acervos expostos na Sala da Cabanagem promovem a valorização da história, da cultura e da identidade amazônica, resgatando a dignidade do povo paraense.

Já a Sala da Conquista, que tem a única e imponente obra exposta, que é a pintura histórica Conquista do Amazonas, além do contexto histórico e político que está vinculado com o discurso do colonizador, como já explicitado, são ressaltados também aspectos socioculturais, que permitem desconstruir e trazer novas reflexões sobre os pensamentos construídos sob formas de dominação e exaltação do eurocentrismo e da colonização.

Destaca-se que as atividades desenvolvidas nestes espaços de memória permitem não apenas aproximar o público das obras nas múltiplas interações construídas, mas refletir e se posicionar sobre os mais diversos assuntos de maneira interdisciplinar e, no caso dessas obras, decolonial, com possibilidades de desconstruir as narrativas unilaterais vigentes, trazendo perspectivas multilaterais, já que para desconstruir é preciso ressignificar. Nesse sentido, o setor Educativo do museu a partir dos conhecimentos em Artes Visuais e em História contribuem com o debate, estabelecendo conexões com vários outros saberes, valorizando os questionamentos, por meio da leitura de imagens, as reflexões, o conhecimento sensível, as experiências visuais, potencializando processos de aprendizagem.

O papel do Mediador no Educativo do MEP

Guardadas as devidas proporções, penso que as atividades educativas desenvolvidas no Museu do Estado do Pará, por vezes, mesclam aspectos da educação formal e não formal, não apenas pelo fato das ações serem realizadas em sua maioria por professores-técnicos; mas sobretudo, por entender que o processo educativo pode se dar em qualquer espaço e em qualquer circunstância, desde que criadas “as possibilidades para sua produção ou a sua construção”. (FREIRE, 2013, p. 24). Diferenciando, entretanto, as abordagens, as metodologias e os espaços.

Evidentemente que não se deve perder de vista o âmbito da educação não formal e multidisciplinar que está vinculado à atuação dos museus. Por possuir um perfil diferenciado, e por caracterizar uma maior liberdade no processo de ensino-aprendizagem, com mais dinamismo, com a presença do lúdico, do lazer promovido pelo passeio, da promoção de vivências contemplativas e prazerosas etc. Não que não exista alguns desses aspectos na educação formal do ambiente escolar, mas o ambiente museal, por sua natureza, já remete a uma “aula diferente”, a uma novidade, a uma visita exploratória no sentido de descobrir e ver concretamente algo novo.

Com relação aos visitantes, podemos salientar os dois tipos de públicos: o espontâneo e o agendado. O público espontâneo que normalmente é formado por pequenos grupos, por famílias, ou por pessoas desacompanhadas. É considerado mais solto (por isso também é conhecido como público flutuante), sem

delimitações, seguindo fluxos e interesses próprios. Mas quando são mediados, normalmente destacam-se aspectos referentes a interesses individuais e curiosidades.

Enquanto para o público agendado, composto em sua maioria por alunos e professores de escolas públicas de educação básica, destacam-se os objetivos pretendidos previamente, que na maior parte das vezes estão associados aos conteúdos trabalhados em sala de aula, o que seria uma complementação ou continuidade dos assuntos abordados na ambiência escolar.

O profissional do educativo pode promover uma interação significativa e uma compreensão mais apurada dos fatos, permitindo enxergar outros olhares e ângulos que estavam diluídos ou ocultos. Facilitando o diálogo entre a obra e o público, orientando essa percepção, tornando-se imprescindível nesse processo de descolonização do olhar. Vale destacar que o processo de mediação cultural põe o espectador em diálogo com a obra de forma ativa. Com isso ele pode, para além da experiência estética, começar a questionar e refletir sobre as temáticas e os discursos frequentemente apresentados nas obras.

Por isso, tais experiências que envolvem a mediação cultural, podem ocorrer a partir de mudanças de percepções em processos contínuos de desconstrução da história oficial e social, por exemplo. Para assim, desfazer aos poucos essa colonização que ainda está muito latente em nossos modos de agir, pensar e ser.

A ideia de que as narrativas, de algumas obras expostas nos museus, deveriam enfatizar os “grandes feitos” dos colonizadores, está relacionada com um único ponto de vista. Desvinculada de questões culturais e sociopolíticas mais profundas, que necessitam serem contadas por outros ângulos, pois a unilateralidade não é uma boa escolha no contexto atual. Ela é parcial, é frágil, não se sustenta. Sendo por vezes injusta e desonesta, não abrangendo o todo e a complexidade das relações sociais estabelecidas nessas conjunturas. Por isso a presença do mediador se faz necessária.

Reconhecer e interpretar adequada e criticamente os códigos visuais e socioculturais que nos pertencem é indispensável. Porém, discursos ideológicos alienantes e desprovidos de uma compreensão mais apurada dos fatos devem ser deixados de lado, especialmente se forem ideologias unilaterais e excludentes.

De todo modo, é importante que nos processos de mediação cultural e museológica que envolva a temática decolonial em diálogo com a arte e com a história; haja profissionais capazes de promover, instigar, interrelacionar, aproximar, viabilizar, esclarecer, desvelar e informar acerca dessas questões pertinentes e latentes que urgem serem analisadas, ampliando a significação sobre a temática e atentando para os conflitos que porventura venham a existir nessa intermediação.

Em síntese, se compreendermos mediação como ação educativa, a presença do mediador cultural nas exposições e nos espaços culturais, é importante acima de tudo para tentar desconstruir e

desmistificar ideologias alienantes e conceitos unilaterais. Reconstruindo assim, concepções referentes às imagens/obras expostas.

Considerações finais

Cabe destacar que o MEP não tem uma tipologia definida, já foi Museu Histórico do Estado do Pará, e hoje é apenas Museu do Estado do Pará, mas envolve vários tipos de exposições tanto temporárias, quanto de longas durações, tanto artísticas, quanto históricas. No campo das artes, as mediações, experiências e conhecimentos produzidos vão além das relações com a História, pois se relacionam também com outros saberes, alguns específicos das Artes Visuais tais como a pintura, a escultura, a gravura, o desenho, a fotografia, as novas linguagens da arte contemporânea, a História da Arte e a Estética; e outros relacionados diretamente com o social, como as questões políticas e éticas em seus respectivos contextos e especificidades.

Assim, os fundamentos do processo de ensino-aprendizagem em Artes Visuais que costuma-se eleger em uma atuação como técnico no MEP e como professor na escola, partem de um planejamento que busca contemplar a educação para a cultura visual (com ênfase no alfabetismo visual crítico, na leitura e produção de imagens), os interesses dos envolvidos e as contribuições que o ensino das Artes Visuais pode propiciar. Portanto, em minha atuação profissional, as experiências docentes e as experiências museológicas se atravessam

continuamente, estabelecendo conexões por meio de uma educação libertária.

Segundo Walter Mignolo (2017), os museus, entre outras coisas, foram criados para preservar e divulgar a memória ocidental. Portanto precisam preservar e expor todas as memórias de seu povo, sejam elas na perspectiva do colonizador e/ou do colonizado. Crê-se que só desta forma esses importantes espaços de memória e de conhecimento serão verdadeiramente democráticos, inclusivos e abertos, no sentido receptivo e acolhedor, a todas as pessoas e grupos, que enfim poderão sentir-se representados.

Referências

- ACOSTA, Alberto. O Bem Viver: uma alternativa ao desenvolvimento. In: O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Editora Autonomia Literária/Elefante, 2016.
- COELHO, Alan; BRAGA, Ana Cristina. Museu do Estado do Pará/Guia de Visitação. Belém: SECULT/UNAMA, 2000.
- FILHO, Augusto Meira. O bi-secular palácio de Landi. Grafisa: Belém, 1973.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes Loureiro. Cultura na Amazônia e colonialismo interno. In: Amazônia: Ciclos da Modernidade. São Paulo: Zureta, 2012.
- MIGNOLO, Walter. La colonialidad: la cara oculta de la modernidade. Disponível em: http://www.macba.es/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas. Acesso em: 14 ago. 2018.
- PARÁ, Álbum do Estado do Pará. Mandado organizar por Augusto Montenegro (Ex Governador do Estado). Imprimiere Chaponet: Paris, 1908.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. O Local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2018.

A OCUPAÇÃO DO SOLAR DA BEIRA: UMA ANÁLISE ARTÍSTICA E SOCIAL

NA OCCUPATION OF SOLAR DA BEIRA: A SOCIAL AND ARTISTIC ANALYSIS

Danilo Pontes Barata Peres

RESUMO

Uma crise nacional de imóveis ociosos afeta ainda hoje o edifício histórico Solar da Beira. São inúmeras as tentativas de dar uma função social ao prédio ao longo dos anos e diversos os métodos utilizados para tal fim. Neste artigo é demonstrado através de dois métodos conceituais já utilizados: a economia criativa como forma de resgatar o patrimônio, evitar a degradação e gerar empregos e a ocupação artística como ação social com potência em despertar a consciência política das classes trabalhadoras e marginalizadas. Através da arte, a colaboração entre os ocupantes e os trabalhadores da feira se tornou possível e as aprendizagens de tal encontro nos possibilitam um direcionamento do que fazer.

PALAVRAS-CHAVE: Solar da Beira. Economia criativa. Ocupação artística.

ABSTRACT

A national crisis of idle realty affects still today the historic building "Solar da Beira". There have been countless attempts to attribute social function to the property through the years and several methods used to this goal. In this article, it is demonstrated by two conceptual methods already applied: creative economy as in a form of redeem the patrimony, avoiding disintegration and providing jobs and the artistic occupation as in a social action with potency to wake politic consciousness of the working and marginalized classes. Through art, the collaboration between the occupants and the fair's workers became possible and the knowledge of that encounter enables us to have a direction of what to do.

KEY-WORDS: Solar da Beira. Creative-economy. Artistic-occupation.

RESUMÉ

Une crise national de propriétés inactives affecte encore aujourd'hui le historique boulevard "Solar da Beira". Sont innombrables les tentatives de attribuer une fonction sociale a le bâtiment au fils des ans et diverses methodes utilisé en cette objective. Dans ce article, il est démontré pour deux methodes conceptuales déjà applié : économie creative comme une forme de sauvetage l'heritage, en trein d'éviter dégradation et générer l'emploi et une artistic occupation comme une action sociale avec pontence a desperter la conscience politique de les classes ovrié et marginalisé. Avez l'art, la colaboration entre les occupantes et les ovriés de la foire se a torné possible et le connaissance de ce rendez-vous nos capacite a avoir une direction du ce que faire.

MOT-CLÉS : Solar da Beira.Économie créative. Occupation artistique.

Introdução

O presente artigo tem como intuito fazer uma análise artística-social sobre ocupação em maio de 2015 no edifício histórico Solar da Beira, localizado no complexo do Ver-o-Peso. Tomando como base a constituição federal que, de acordo com o Artigo 5º, inciso XXII e XXIII, explicita que é garantido o direito à propriedade assim como sua função social respectivamente, ou seja, o dever de quem detém espaços para com a sociedade. A constituição ainda ressalta a valorização do trabalho humano pela economia a fim de assegurar uma existência digna. No art. 170, inciso II e III, novamente a propriedade é garantida, assim como seu dever social. No art. 182, fala-se que é responsabilidade do Poder Público municipal proporcionar o

bem-estar social a partir das políticas de desenvolvimento urbano (BRASIL, 1988).



Figura 1: Edifício Solar da Beira em 2015. Fonte: Casarão da Memória (2017).

Em contrapartida, segundo a pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica (PUC) Betânia Alfonsin, no Brasil, existem 6 milhões de imóveis públicos e privados ociosos, podendo ser usados para as mais diversas funções. Através dessas informações é possível elucidar que existe um problema grande a respeito dos imóveis no Brasil, e o Solar da Beira é somente um dentre tantos. Sabe-se que, atualmente, ele se encontra em restauro após um intervalo de 8 anos sem utilização. A questão é

saber se a nova função social irá atender interesses privados ou públicos.

O Solar da Beira

O Solar da Beira é um edifício histórico que compõe e é composto no complexo do Ver-o-Peso, em Belém do Pará. O Ver-o-Peso tem aproximadamente a mesma idade que a cidade de Belém e foi construído em meados de 1688, na época, com o nome de casa de Haver-o-Peso. Como posto de fiscalização de mercadorias no século XVII, caracterizava a cidade que viria a ser Belém como uma colônia. De acordo com a teoria marxista da dependência (TMD), a função das colônias estavam à serviço do imperialismo no decorrer do surgimento do capitalismoⁱ, ou seja, a exploração das riquezas da região à Portugal. A casa foi destruída, mas o nome Ver-o-Peso caracterizou o lócus.

Em 1883, para coletar impostos da população, foi considerada a construção de um prédio para executar a função de uma Recebedoria de Rendasⁱⁱ, que viria a ser o Solar da Beira.



Figura 2: Solar da Beira em 1951. Fonte: Belém Antiga (2015).

Em meados de 1951, ainda se tem registros do Solar da Beira executando sua função como Recebedoria de Rendas. Em 1977, o Solar da Beira é tombado nas três esferas governamentaisⁱⁱⁱ. Entre períodos de total inutilização, degradação e abandono dentro do complexo do Ver-o-Peso, o edifício teve diversas funções sociais, entre elas de: prédio da Secretaria da Fazenda (MALHEIROS, 1996), Mercado, Espaço Expositivo; Espaço Educativo; Restaurante; Teatro Municipal e Museu.

De acordo com o gráfico a seguir, é possível observar que a função social, desde sua construção até os dias atuais, sofreu uma queda, ou seja, uma diminuição do período continuado de utilização com a mesma função. A realização de duas grandes reformas dentro do complexo do Ver-o-Peso, a primeira de 1985 a 1996 e a segunda de 1997 a 2003 e o período de inutilização

proporcional, ou seja, atividades aquém da sua estrutura proporcional, como reuniões informais, áreas de descanso improvisadas e degradação patrimonial, evidenciam a decrescente falta de atenção para com o complexo no decorrer de aproximadamente duas décadas.

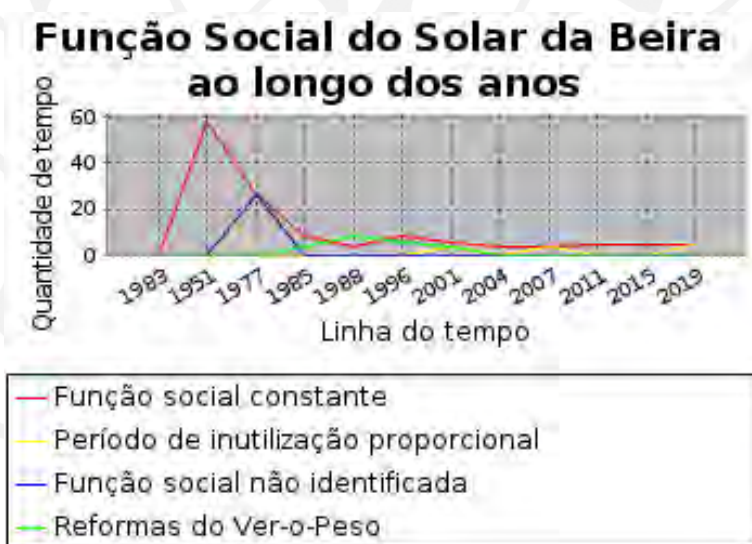


Gráfico 1: Função Social do Solar da Beira ao longo dos anos. Fonte: autoria própria, 2020.

A partir dessas informações complementares, percebe-se como o Solar transitou entre as reformas e gestões diferentes, ele foi Peixaria (piso superior) e Comércio de artefatos finos (térreo) de 1985 a 1988, sua função se modificou para a de Restaurante regional (piso superior) e Loja de artefatos Marajoaras (térreo) de 1988 até 1996. Em 1997, a função social do Solar da Beira tem como primeiro precedente de utilização artística cultural, a de Teatro Municipal para a realização de peças executadas pelas crianças do complexo e também brevemente como Oficina de

câmara obscura (Fotoativa) e posteriormente como Espaço Expositivo pela artista Lúcia Gomes. No período de 2004 a 2007, o Solar da Beira era fechado e visitas ao espaço só mediante a agendamento prévio. Em 2007, após negociações da FUNAI com a secretaria municipal, o espaço viria a ganhar uma nova função social, como Museu do Índio. O Museu do Índio funcionou até 2011, quando o contrato não foi renovado e as negociações entre os órgãos são finalizadas^{iv}.

O Solar da Beira, de 2011 a 2015, sofreu um processo de degradação sem precedentes. As paredes do prédio foram encontradas em processo de deterioração e haviam tábuas soltas no andar de cima. O edifício passou a ter uma função mista, ele servia de base das associações da feira, que eram várias (associações de erveiras, dos peixeiros, etc), e da guarda municipal, servia como banheiro na câmara inferior, o mezanino entre o piso superior e o térreo servia de apoio a Secretaria de Economia (SECON), serviu também para os funcionários da Secretaria Municipal do saneamento e moradores como área de descanso. A instalação elétrica, a limpeza e manutenção foram comprometidas.

Economia criativa

Após o período 4 anos de inutilização e degradação que se deu após a mudança de gestões, o Solar da Beira volta a fazer parte do cenário cultural da cidade através de um evento cultural de economia criativa chamado Virada Cultural^v.

Diversas linguagens artísticas ocuparão o Solar da Beira, que é parte do Complexo do Ver-o-Peso, nos dias 13 e 14 de dezembro, durante a Virada Cultural de Belém. A ação pretende valorizar a edificação com atividades culturais e a presença do público no casarão, dada a sua importância para a história e a paisagem da cidade. A ideia é também atrair a atenção para a necessidade de recuperação do espaço, criando novas possibilidades de uso pelos cidadãos de Belém. A mostra como um todo carrega uma proposta marginal e de inserção do invisível, levando uma série de artistas visuais, músicos e performers a dialogarem com o edifício e o mercado do Ver-o-Peso (ALMEIDA, 2014).

A Economia Criativa^{vi} é um conceito relativamente recente articulado em território anglo-saxão como forma de modificar a aplicabilidade semântica dos campos culturais e criativos. O termo “indústrias culturais” tem críticas extensas e a substituição pelo termo “indústrias criativas” seria um deslizamento semântico passível de críticas e considerações. A Economia Criativa tem como características:

Seu potencial econômico atraente é garantido pelo amplo sentido que o termo “criatividade” pode assumir. Sua aplicação prática, em forma de políticas, dá-se, sobretudo no meio urbano, pela necessidade de aglomeração e pela sua funcionalidade em lidar com problemas relacionados à degradação de espaços públicos, ao desemprego e ao aumento da competitividade entre as cidades – e à respectiva necessidade de marketing urbano para atrair investimentos, visitantes, profissionais qualificados, etc. –, disso derivando os conceitos de clusters/cidades criativas. Seus principais agentes seriam os membros da classe criativa, definida pelo seu talento “intelectual” ou “criativo” e por uma

sociabilidade específica (PAGLIOTO, 2016, p. 25-26).

De acordo com as informações reunidas, pode-se notar semelhanças entre o conceito de economia criativa e sua aplicabilidade dentro do evento Virada Cultural de 2014 no Solar da Beira. Dentro desta perspectiva, é normal pensar que as vantagens para tal abordagem sejam muitas e que quase não há pontos desfavoráveis a se considerar, porém, por ser um conceito elaborado em território inglês, é normal que ele seja mais aplicável dentro das características do próprio país, sendo assim, países desenvolvidos e subdesenvolvidos apresentam aplicabilidades distintas em relação ao conceito. Da mesma forma, tal aplicabilidade estimula determinados modelos de organização inerentes ao sistema capitalista que precariza o trabalho dos agentes criativos e culturais:

Reduccionismo (a subordinação do comportamento humano a termos econômicos) que, como notou Foucault, abria espaço para o surgimento de outra ética social: a forma-empresa como meio adequado de se organizar a própria vida. Recurso ideológico que, além de naturalizar aquilo que melhor se conforma como uma relação social complexa e contraditória, indica formas nada emancipatórias de subordinação do trabalhador artista ou do trabalhador criativo. O fato é que se ensaiam, cada vez mais, no setor, novas formas de gestão baseadas naquilo que Menger (2002) vem chamando de "hiperflexibilidade da mão de obra": transitoriedades, retração de direitos trabalhistas, enaltecimento das diferenças de remuneração, apologia da concorrência interindividual, autoemprego, vistos agora, com sinal invertido, como legítimas formas de se

valorizar e remunerar os talentos individuais, a criatividade do trabalhador precarizado. (BOLAÑOS; LOPES; SANTOS 2016, p. 15-16).

Ou seja, dentro da Economia Criativa, tem-se essa capacidade de solucionar problemas através de conexões entre ideias a fim de criar algo que possa assim ser valorizado, mas também acarreta problemas ao trabalhador artista. Todos artistas entrevistados, participantes da ocupação, responderam que se consideram artistas independentes, ou seja, não ligados a nenhuma instituição.

Para além das considerações feitas, ainda seria prudente mencionar que os riscos de ficar de fora das novas “indústrias criativas” são grandes, e a exemplo é possível citar casos próximos a nós, como o caso da Natura e das Erveiras^{vii} do Ver-o-Peso e o caso da tentativa da multinacional japonesa de patentear o cupuaçu^{viii}.

A ocupação Solar das Artes

Após meses da primeira Virada Cultural, o Solar da Beira volta a receber uma nova função social em maio de 2015: a ocupação Solar das Artes com duração de aproximadamente um mês. O conceito de ocupação, segundo o dicionário, tem também como significado tomar posse de algo ou algum território. No Brasil, o termo também é empregado para descrever as manifestações dos últimos cinco anos que compartilham semelhanças em utilizar-se de lugares públicos para atividades educacionais, sociopolíticas e culturais por um período de tempo continuado,

normalmente em tom de negociação com as autoridades, até as demandas da própria sociedade serem atendidas.

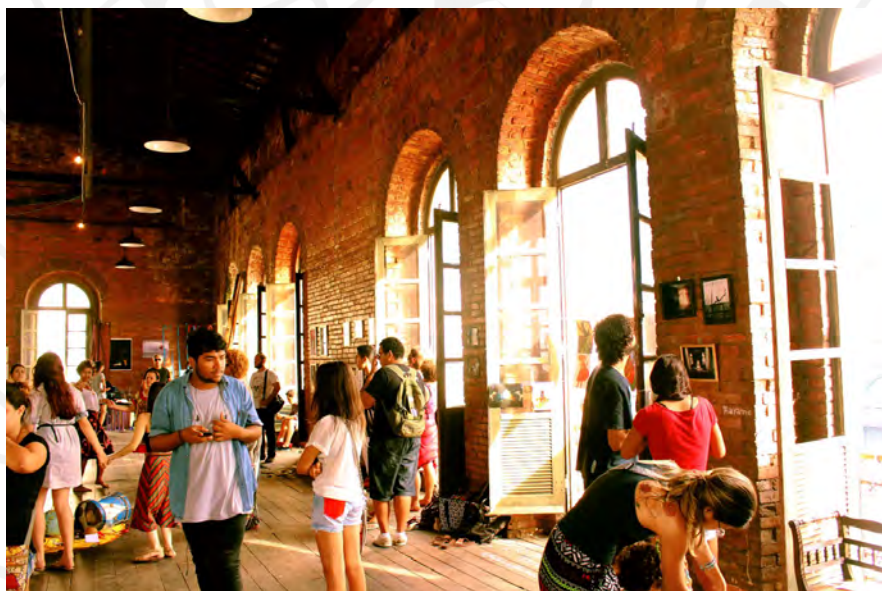


Figura 3: Ocupação do Solar da Beira em maio de 2015, abertura das atividades. Fonte: autoria própria, 2015.

Todas as entrevistas dispostas no trabalho foram coletadas durante e para a elaboração do trabalho de conclusão de curso de bacharelado em artes visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA): A Ocupação do Solar da Beira em maio de 2015: Cultura, Criatividade e Arte. As perguntas aos participantes variaram entre quais foram os aprendizados adquiridos dentro da ocupação que poderão ser aplicados dentro das experiências profissionais de cada um e quais poderiam ser aplicadas dentro das experiências artísticas-sociais. A ocupação em maio de 2015 tomou outras proporções além do conceito de economia criativa. Nas entrevistas coletadas, era perceptível os agentes culturais,

socialmente interdependentes, mas independentes pela ausência de vínculos institucionais de longo prazo ou que pudessem dar a esses agentes artísticos culturais uma garantia trabalhista. Eventos anteriores e redes de apoio e articulação tornaram possível o surgimento da ocupação, como exemplifica o artista Maécio Monteiro:

Boa parte do grupo que tomou a iniciativa de fazer a ocupação do Solar, eu já vinha trabalhando algumas ações com eles, né? Nas ocupações que rolaram anteriormente, e principalmente na feira libertária também, dentro dum coletivo, que era totalmente autônomo. Uma gestão que não era colocada por pessoas, é cíclica, né? Dinâmico. Então, a experiência pra mim, foi dentro da construção e outras experiências que vieram também antes disso, não foi um grupo de pessoas que do nada, fizeram a ocupação do Solar, mas sim um grupo que já vinha se fortalecendo, com essas ações de ocupações pela cidade (PERES, 2017, p. 84).

Essa forma de encarar o território e dar a ele e conseqüentemente ao patrimônio uma função social é um processo organizacional que se estrutura através da troca de experiências artísticas: os processos e as linguagens. Reflexões semelhantes e constantes vindas dos artistas demonstram a necessidade de um lugar de pertencimento artístico, o Solar da Beira como Solar das Artes proporcionou o encontro de diferentes artistas com o patrimônio, e também entre os artistas e os trabalhadores da feira, expandindo assim a potência de

transformação artística-social de todos os envolvidos. Verena Leal, uma das artistas presentes, nos explica:

Acho que muita gente já 'tava produzindo muita coisa em Belém e não sabia o que fazer com isso, onde expor e foi um sentimento em comum que acho que fez a coisa acontecer. E foi uma experiência muito enriquecedora, em relação a conhecer pessoas, trocar experiências, perceber que muita gente passava pelas mesmas coisas que eu passava, assim em relação a dúvidas quanto a minha produção, aos processos, o que fazer com isso e tal, e foi isso, muito aprendizado pra todo mundo. (PERES, 2017, p. 85).

O artista Sid Manequim complementa:

A experiência pra mim, bem, foi de muita coragem e também foi muito importante para o meu desenvolvimento artístico e social, devido as pessoas que tinham múltiplas linguagens no ambiente. E uma apoiava a outra também quando a gente tava passando necessidade. (PERES, 2017, p. 85).

As trocas de conhecimento artístico-sociais criam benefícios não mensuráveis dentro da lógica de lucro da economia criativa, na verdade foi o avesso desse conceito. Se a economia criativa valoriza as capacidades individuais como forma de estimular a competitividade e a geração de lucro, a "sociabilidade criativa", se for elaborar um novo conceito, valoriza as capacidades individuais como estruturação do coletivo a fim de alcançar uma transformação artística-social e a emancipação através deste mesmo ofício, mas sem objetivo de gerar lucro ou competitividade e sim, uma forma de estimular a alteridade, o

abandono dos instintos de classe e o alinhamento político entre as atividades do Solar das Artes e seu entorno, ou seja, a feira do Ver-o-Peso, a artista Laíla Cardoso nos diz:

Na ocupação, a experiência foi de entender um pouco mais o que era a rua, o que era a experiência de pensar sobre o marginal, pensar sobre periferia, de pensar sobre seres, de pensar sobre enfim, situações diversas, eu acho que tudo que, tudo que tem na rua tira um pouco para gente porque também tá lá. Foi uma experiência de entendimento meu e aceitação do próximo, mais aceitação e mais compreensão do próximo. (PERES, 2017, p. 85).

O alinhamento político se desenvolve quando todas as esferas sociais se sentem contempladas com as políticas executadas dentro do cotidiano da sociedade, na forma em que os cidadãos se organizam através da cultura e os caminhos traçados e seguidos por ela. Logo, só é possível gerar bem-estar social quando todos esses grupos estão em conjunto identificando seus problemas e anseios e procurando soluções através da política. Como exemplifica Furtado:

Sendo a cultura, naquilo que deve preocupar o governo, o fruto dos esforços que realizam homens e mulheres para melhorar sua qualidade de vida, é no cotidiano que deve ser observado, de preferência, o processo cultural. Os ambientes de trabalho, de estudo, os espaços habitacionais e os lugares de culto e de lazer são considerados como distintas faces de um todo. A melhoria da qualidade de vida dá-se mais facilmente quando se obtêm avanços simultâneos em todas essas faces. A visão tradicional da cultura como simples enriquecimento do lazer é profundamente

antidemocrática, pois nada é mais desigualmente distribuído na nossa sociedade que o tempo de lazer (FURTADO, 1987, p. 319 apud BOLAÑOS; LOPES; SANTOS 2016, p. 19).

Para além da cultura como forma de entretenimento, é necessário pensa-la como a própria forma de conscientização política e social de tal modo que a organização insurgente se torne uma ferramenta catalisadora de uma mudança social mais significativa. Entre os apoiadores da ocupação Solar das Artes, podemos destacar os artistas e os próprios feirantes, mas não somente eles, como outras instituições, órgãos, entidades, movimentos sociais e grupos sociais que contribuíram para que a função social “Solar das Artes” provocasse uma transformação social e conscientização política da população. O artista e produtor cultural Filipe Almeida nos explicita:

O Solar foi uma experiência desafiadora em muitos sentidos. Primeiro a respeito da mobilização, depois a convivência entre nós e a comunidade do Ver-o-Peso, o das condições insalubres do prédio e por fim o da pressão institucional e policial que ocorreu. Encaro que o Solar foi um grande manifesto contra o abandono de nós como artistas, da feira, dos nossos espaços de cultura e da nossa cidade no geral. Desde o começo, durante a nossa primeira experiência de atividade no local, que ocorreu em dezembro de 2014, já tínhamos uma ideia de que levar as pessoas para lá era uma forma de chamar também atenção para as possibilidades e ao mesmo tempo para o abandono daquele espaço e das pessoas que viviam mais diretamente ali. Porém, foi durante a ocupação de 2015 que conseguimos alinhar essa narrativa e direcionamento político com as demandas da feira e também mais diretamente aos espaços de cultura, como está na

nossa primeira carta manifesto (PERES, 2017, p. 85).

A feira do Ver-o-Peso

As funções sociais do Solar da Beira acompanharam as mudanças históricas^{ix} na cidade de Belém da primeira metade do século XX. Com o surgimento da feira livre, os habitantes da cidade se apropriaram de um espaço outrora marcado pelo elitismo e o domínio de classes. De acordo com Medeiros:

Como se sabe, a segunda metade do século XX consolidará a forma urbana no mundo. Nesse contexto, os chamados países pobres (sobretudo da América Latina e da Ásia) apresentaram números bastante elevados no que diz respeito à urbanização. A multiplicação exponencial do número de cidades, acompanhando elevado crescimento populacional urbano colocou certos desafios ao Estado: (1) promover a expansão dos investimentos em setores estratégicos para o “desenvolvimento” da nação; (2) estabelecer a mediação dos conflitos de diferentes classes sociais no rápido e constante movimento de produção do espaço urbano (MEDEIROS, 2010, p. 33).

A feira do Ver-o-Peso é um lugar de tensões. Na medida em que as cidades capitalistas são projetadas com o intuito de maximizar a utilização do solo urbano por projetos que priorizam o desenvolvimento econômico, grupos sociais privilegiados economicamente são favorecidos por tais políticas (MEDEIROS, 2010). O patrimônio do Ver-o-Peso faz parte desta estratégia, somando ao fato dos trabalhadores da feira terem se apropriado do patrimônio, eles têm latentes questões trabalhistas práticas a

serem resolvidas pelo poder público e ainda mais com uma possível reforma.

O significado da palavra patrimônio é amplo e pode ser utilizado de diversas maneiras quando ele transpassa o sentido cultural, ou seja, o Edifício Solar da Beira é uma herança que servirá para as gerações futuras. Apesar da história de abuso e escravidão, o prédio poderia ser usado como ferramenta de transformação artística e social, propondo uma reutilização do espaço de modo que os trabalhadores, através da arte como ferramenta de conhecimento, incluam-se ao patrimônio, que se encontra negligenciado. Como exemplifica a jornalista Raphissima:

Pois é, aí que entra a arte, arte no sentido político, é a arte que infiltrou, foi a arte que fez o canal que se enraizou e arboresceu, assim, a onda do que era a ocupação, principalmente para eles que estavam mais perto, né? Eles que estavam geograficamente do nosso lado. É... na verdade a gente estava ao lado deles, é... a gente que chegou depois, e eles já estavam ali, mas, foi a partir dali que eles começaram a sacar, por mais que eles tivessem seus preconceitos em relação a sexualidade, que era um lugar que tinha muito viado, por mais que eles tivesse preconceito em relação a cor, mesmo eles sendo pretos e olhando pra cor um do outro, por mais que eles tivessem preconceito a marginalidade, toda uma ideia de criminalização, quem é maconheiro, de quem é isso e de quem é aquilo, inclusive vendo a maconha como uma droga que é algo totalmente equivocado, mas ali só tem maconheiro, sabe? Eu mesma, não era. Eles iam. E assim como a Eunice, que chegou lá uma vez e disse "Nossa, mas vocês estão muito desprotegidos, como é que vocês dormem? Como é que tem a programação? " No outro dia, ela foi lá na hora do almoço ela deu

três tapetes para que as pessoas pudessem se acomodar, pelo menos sentando no chão. Ou como a Rosa, que é uma menina de oito, nove anos de idade, que sempre foi para feira com a mãe, que vende peixe na feira de alimentação, e nunca tinha outra coisa pra fazer na vida do que sair da escola e ir pra lá e passar o dia inteiro na feira, tipo, mó ociosa, e passava todas as tardes no Solar quando ela voltava da escola (PERES, 2017, p. 93).

Os trabalhadores interessados no movimento foram estabelecendo contato gradual com a ocupação e eventualmente desfrutaram de objetivos em comum, como a preservação da cultura imaterial do Ver-o-Peso, e de um lugar minimamente seguro para que seus filhos se ocupem com alguma atividade e a integração das atividades da feira com as atividades da ocupação, como o café da manhã com os feirantes.



Figura 4: Café da manhã com os feirantes. Fonte: Facebook, página Ocupa Solar das Artes.

Apesar disso, as ações foram finalizadas pelo poder público e o prédio foi lacrado. Os possíveis desdobramentos das ações artísticas sociais não puderam ser analisados e logo a feira perdeu a ocupação e por consequente, o próprio patrimônio. De acordo com a trabalhadora da feira, Dina Souza:

Acredito que aquele lugar deveria servir para abrigar as pessoas que usam drogas. Poderia ser um centro de reabilitação e não um abrigo do pessoal que rouba, que vende droga, como é agora. [...] Está do mesmo jeito que estava antes: abandonado. Ano passado veio um pessoal aí, ficaram um tempo. Vinha bastante gente. Mas depois que eles foram embora, tudo voltou a ser igual (DANTAS, 2016 apud PERES, 2017, p. 67).

Conversando, por vezes de maneira informal, com os trabalhadores da feira, fez-se a pergunta sobre o Solar da Beira e tais trabalhadores foram instigados a refletirem sobre o papel deste prédio, hoje abandonado, bem no centro do Ver-o-Peso e as possibilidades que ele pode ofertar para os trabalhadores da Feira, dos quatro entrevistados, três acreditam que o espaço deveria ser utilizado para melhorar as atividades comerciais da feira, algo que chamasse muita atenção, 2 sugeriram que o espaço poderia ser um restaurante de comidas típicas, 4 concordaram que seria de grande utilidade a instalação de caixas eletrônicos e lotéricas e 2 lembraram do banheiro que além de ser privado, era muito precário. Somente uma pessoa pensou o Solar como função social de descanso e socialização dentro do Ver-o-Peso. 3 dos entrevistados não lembram da ocupação e a mesma que deu a ideia de o edifício ser usado como descanso

citou o Solar das Artes como algo benéfico para o comércio da feira, tendo em vista que a grande movimentação que a ocupação provocou. As limitações metodológicas em relação a estas entrevistas são óbvias, mas ainda é possível, em uma futura pesquisa, ter-se mais dados para formular mais soluções.

Tarefas aos agentes sócio-culturais

Como defendia Walter Benjamin:

O extraordinário Lichtenberg disse: "O que importa não são as opiniões que se têm, mas sim o que que essas opiniões fazem de nós". Mas é um fato que as opiniões interessam bastante; só que a melhor opinião de nada serve, se não explicitar a atitude a assumir para a seguirmos. (BENJAMIN, 2006, p. 100).

Na era das fake news, essa citação torna-se potente ao se testar métodos e teorias, ou seja, mostrar um direcionamento para a prática. A tarefa aos agentes socioculturais é de reivindicar o prédio para as ações sociais artísticas e modificar o edifício Solar da Beira a fim de atender as necessidades dos trabalhadores. Ações deverão ser feitas em conjunto com o poder público para criar uma função social que garanta segurança trabalhista para os trabalhadores da feira e os artistas. O Solar da Beira se encontra num período de inutilização desde 2011, sem função social no período de aproximadamente uma década. Atualmente ele se encontra em uma reforma laboriosa que segundo os

trabalhadores da feira, deveria ser concluída em três meses, antes do Círio de 2019.

ⁱ Com base nessa compreensão, Santos (2011) realiza uma divisão histórica do processo de dependência, utilizando como critérios para a divisão as relações dentro da economia mundial, os tipos de relacionamento entre as economias dependentes e centrais e as relações existentes dentro dos países dependentes. Este autor determina, historicamente, três formas de dependência: (i) dependência colonial, caracterizada pela relação monopolista entre metrópole e colônia, (ii) dependência financeiro-industrial, com os países dependentes produzindo matérias-primas consumidas nos países centrais e (iii) dependência 3 ROSTOW, Walt Whitman (1978). Etapas do desenvolvimento econômico. 6ª Edição. São Paulo: Ed. Zahar 4 tecnológico-industrial, com o capital transnacional deslocando parte de sua atividade para os países dependentes. (VALVERDE, 2016)

ⁱⁱ "O projeto do prédio da nova Recebedoria de Rendas que será edificado sobre a ponte de pedras, o que tornará o Boulevard irregular, o que não faz sentido, visto que, para a regularidade dessa via já se tenha desapropriado o banheiro Público, o sobrado da Companhia do Amazonas e parte da ponte de pedras ali existente, outra razão para não se construir o tal edifício era que as áreas do referido teriam grades que seriam fechadas e impediriam o livre acesso a ponte para embarque e desembarque. Estes inconvenientes fazem com que seja vetado o projeto [...] solicita a indicação de um lugar para a construção do prédio da recebedoria provincial, recomenda-se que este seja construído, além do cais de pedra" (RODRIGUES, 2016).

ⁱⁱⁱ O prédio é tombado nas três esferas, municipal, estadual e federal (Iphan, 1977: sob denominação de Conjunto Arquitetônico do Ver-o-Peso – Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico/ Tombo Histórico/ Tombo das Belas Artes), estadual e municipal (Lei Ordinária nº 7.709, de 1994: sob denominação de Centro Histórico de Belém) e administrado pela Prefeitura de Belém (PENA, 2016).

^{iv} Desde 2010 a Fundação Educacional Ipiranga é responsável pela administração do Museu, que foi realocado no espaço "Memorial dos Povos", em outro bairro da cidade, sob a tutela da Prefeitura de Belém. Enquanto esteve no Solar da Beira, o Museu do Índio foi bastante visitado, incorporado ao polo turístico na cidade, no circuito do centro histórico da capital. O museu não teve uma expressiva organização em sua expografia, mas cumpria o seu papel de expor, valorizar e difundir a cultura indígena do Pará. Infelizmente com a dita

mudança de governo o Museu saiu do prédio e deixou de ser tão visitado, já que logo após sair em 2010, o mesmo ficou por meses parado, até ser reinstalado no espaço Memorial dos povos (PENA, 2016).

^v A Virada Cultural de Belém, foi um evento inspirado na Virada Cultural de São Paulo, criada em 2005, esse por sua vez inspirado no festival francês "Nuit Blanche", que ocorre desde 2002 em Paris, tinha como intuito fomentar na cidade de São Paulo, eventos culturais por 24 horas ininterruptas, possibilitando acesso as diversas classes sociais a conteúdos artísticos e incentivando a população a ocupar o centro da cidade através do convívio social e atividades culturais (PERES, 2017).

^{vi} Mas o projeto de adotar o conceito de "economia criativa" como um dos eixos estruturantes da atuação do Ministério da Cultura no Brasil acabou sendo abandonado já no início do segundo mandato de Dilma Rousseff, quando retorna Juca Ferreira ao comando da pasta. Bouquillon, Miège e Moeglin (2010), ao analisarem o não protagonismo do termo anglo-saxão em território francês, levantam alguns aspectos que podem servir para uma reflexão crítica em relação ao experimento, dentre eles o dos desdobramentos das sutilezas semânticas quando do uso da denominação "indústrias criativas" em substituição às "indústrias culturais" e o das relações entre a promoção e gestão da criatividade e a reticência dos produtores culturais e artísticos em nortear sua atividade segundo tais princípios. Na nossa perspectiva, a questão se refere à problemática da subsunção do trabalho cultural. (PAGLIOTTO, 2016).

^{vii} Em 21 de outubro de 2006 O Liberal divulgou uma reportagem que apresentava um acordo entre a Natura e a Associação Ver-as-Ervas, órgão que representa as vendedoras de ervas do mercado de Ver-o-Peso. Em tal contrato, a Natura reconheceu a associação como uma das detentoras do conhecimento popular do banho-de-cheiro, que inspirou a criação de linhas da Natura, e por isso se prontificou em propiciar benefícios às vendedoras de erva, que iam de investimentos em capacitação e em estrutura física para a associação, até percentual nos lucros com a venda do produto. "Este é o primeiro contrato de conhecimento tradicional. As discussões sobre isso vêm desde 1992 e até hoje a Medida Provisória número 2.186, que trata do tema, está com a regulamentação sendo analisada pelo Conselho de Gestão do Patrimônio Genético. Com este contrato avançamos pelo menos 20 anos", comemorou na época o advogado Eugênio Pantoja, conhecido por ter conseguido derrubar a tentativa japonesa de patentear o cupuaçu." (JUNQUEIRA FILHO; KLEBA, 2008).

^{viii} "As multinacionais Asahi Foods e Cupuaçu International, que registraram o nome cupuaçu como marca exclusiva no Japão, tiveram o registro anulado pelo Escritório de Marcas e Patentes japonês.

Advogados de São Paulo trabalharam por um ano com ações e recursos em Tóquio para impedir que o nome se transformasse em uma marca privada daquele país. [...] Apesar de a notícia ser boa para os produtores brasileiros, a batalha pela não-privatização do nome cupuaçu está longe do fim. O Ministério das Relações Exteriores acompanha um caso semelhante que ocorre na União Européia, onde já tramita uma ação de contestação. Nos Estados Unidos também existe a tentativa de se registrar a marca cupuaçu, mas organizações não-governamentais brasileiras e estrangeiras se armam para enfrentar a batalha judicial". (DA REDAÇÃO, 2008).

^{ix}No panorama das transformações do século XX, a decadência da borracha no mercado internacional e a queda política de Antônio Lemos, possibilitaram que o Ver-o-Peso deixasse gradativamente de ser o sofisticado ambiente decorado sob influência europeia para tornar-se, predominantemente, uma feira livre: um ambiente transformado pelo uso, dominado pela desordem e pela movimentação típica de feira (MALHEIROS, 1996).

Referências

- ALMEIDA, Filipe. Facebook. Solar das Artes. Belém, 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/646729488769063>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- BENJAMIN, Walter. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- BOLAÑOS, César; LOPES, Ruy; SANTOS, Verlane. Uma economia política da cultura e da criatividade. In: Leitão, Cláudia; Machado, Ana Flávia (org.). Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código Editora, 2016. p. 9-24.
- DA REDAÇÃO. Escritório de patentes do Japão cancela registro da marca cupuaçu. Exame, 2008. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/marketing/escritorio-de-patentes-do-japao-cancela-registro-da-marca-cupuacu-m0064388/>. Acesso em: 2 out. 2019.
- JUNQUEIRA FILHO, J. L.; KLEBA, J. B. Inovações biotecnológicas, conhecimentos tradicionais e legislação – Um estudo de caso. In: Encontro de Iniciação Científica e Pós-Graduação do ITA, 14., 2008, São José dos Campos. Anais.... São José dos Campos: CTA/ITA, 2008. Disponível em: <http://www.bibl.ita.br/xivencita/FUND02.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- MALHEIROS, Ubiraci da Silva. A IMAGEM DO VER-O-PESP NO CONTEXTO DA PAISAGEM DE BELÉM. 1996. Dissertação (Mestrado. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) –Universidade de São Paulo, 1996.
- MEDEIROS, Jorge França da Silva. AS FEIRAS LIVRES EM BELÉM (PA): Dimensão Geográfica e Existência Cotidiana. 2010. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2010.
- PAGLIOTO, B. F. Economia Criativa: mediação entre cultura e desenvolvimento. In: LEITÃO, C.; MACHADO, A. F. (org). Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código Editora, 2016. p. 25-52.
- PAGLIOTO, Bárbara Freitas. Economia Criativa: mediação entre cultura e desenvolvimento. In: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia (org.). Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código Editora, 2016. p. 25-52.
- PENA, Fabiola Silva. MUSEOLOGIA E CIDADE: QUESTÕES PATRIMONIAIS E MUSEOLÓGICAS NO MOVIMENTO “OCUPAÇÃO SOLAR DAS ARTES - SOLAR DA BEIRA”. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.
- PERES, Danilo Pontes Barata. A OCUPAÇÃO DO SOLAR DA BEIRA EM MAIO DE 2015: CULTURA, CRIATIVIDADE E ARTE. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- RODRIGUES, Caroline Meireles Figueiredo. REABILITAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO SOLAR DA BEIRA: UMA PEQUENA PARTE DA HISTÓRIA DE BELÉM DO PARÁ. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade da Amazônia, Belém, 2016.
- VALVERDE, A., MERCEDES, S. A teoria da dependência e sua aplicação na América Latina neoliberal. In: Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América, 2. 2016, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA/USP, 2016. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/Valverde-e-Mercedes_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf. Acesso em 27 de nov. 2020.

TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA: A PERFORMATIVIDADE DE
JOVENS DE BANDAS DE PUNK ROCK EM BELÉM DO PARÁ NOS
ANOS 90

TRANSGRESSION AND RESISTANCE: THE PERFORMATIVITY OF
YOUNG PEOPLE OF PUNK ROCK BANDS IN BELÉM DO PARÁ IN
THE 90'S

Keila Michelle Silva Monteiro¹
Universidade Federal do Pará
Márcio Roberto Gonçalves Siqueira²
Secretaria Municipal de Educação

RESUMO:

Esse trabalho retrata a performatividade (Féral,2009) de jovens de bandas de punk rock em Belém do Pará como transgressão e resistência sociopolítica. Pretende-se identificar esses "circuitos de jovens" (Magnani, 2005), num contexto pós-ditadura, propício a intervenções, conforme Caiafa (1985): "É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele um instrumento de intervenção - na forma da música, nas letras, na atitude". Abramo (1994) e Yonnet (1985) descrevem-nos como grupos que usam miséria e aspereza na sua criação, dissonância e estranheza para causar choque rompendo com parâmetros de beleza e virtuosismo, valorizando o caos, a cacofonia de referências e signos para produzir confusão, a intenção de provocar, de produzir interferências perturbadoras da ordem. Adaptavam-se à região, cantando em português temas locais sem perder a essência punk.

PALAVRAS-CHAVE: Resistência, Performatividade, Punk Rock, Amazônia.

ABSTRACT:

This work portrays the performativity (Féral, 2009) of young people from punk rock bands in Belém do Pará as transgression and socio-political resistance. It is intended to identify these "youth circuits" (Magnani, 2005), in a post-dictatorship context, conducive to interventions, as Caiafa (1985): "It is punk that rescues the political strength of rock by making it an intervention instrument - in the form of

¹Doutoranda em Artes pelo Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará.

²Arte educador da Secretaria Municipal de Educação do município de Belém do Pará.

the music, in the lyrics, in the attitude ". Abramo (1994) and Yonnet (1985) describe us as groups that use misery and harshness in their creation, dissonance and strangeness to cause shock breaking with parameters of beauty and virtuosity, valuing chaos, the cacophony of references and signs to produce confusion , the intention to provoke, to produce disturbing interferences of order. They adapted to the region, singing local themes in Portuguese without losing the punk essence.

KEYWORDS: Resistance, Performativity, Punk Rock, Amazon.

Introdução

Na música urbana produzida em Belém do Pará há grupos de pessoas que adotaram o punk rock como seu estilo musical, estético, e inclusive, como um estilo de vida que consiste em atitudes de contestação a um sistema considerado por eles como opressor. Esses grupos de punk rock atuaram em espaços tidos como cena undergroundⁱ e mostraram-se em grande número nos anos 90. Alguns ainda estão ativos e afirmam que suas atitudes de manusear instrumentos musicais são consequências de sua atuação imbuída de protestos sociopolíticos, visto que se reuniam bastante nessa década para conversar sobre problemas locais e globais que a juventude enfrentava para apontar estratégias de atuação por meio de shows e ações diretas.

Este trabalho provém de uma pesquisa em andamento como um recorte etnográfico sobre esses grupos, visto que não há bibliografia referente ao punk rock local com foco na sua música considerada um protesto sociopolítico em Belém. Pretendemos identificar, em diálogo com distintas áreas de conhecimento

(Velho, 2011), esses "circuitos de jovens" (Magnani, 2007), seus comportamentos, relações de trocas e conflitos, sua performatividade (Féral, 2009); ou seja, sua inserção na paisagem urbana de uma capital amazônida, num contexto pós-ditadura, região com problemas sociais, econômicos e políticos, propícia a intervenções, sejam estas artísticas ou por meio de ações diretas; pois conforme Caiafa (1985) "É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção - na forma da música, nas letras, na atitude" (p.11).

Abramo (1994) retrata um pouco essa performatividade em consonância com Yonnet (1985) ao afirmarem que os punks são grupos que utilizam miséria e aspereza na sua criação, dissonância e estranheza para causar choque rompendo com parâmetros de beleza e virtuosismo, valorizando o caos, a cacofonia de referências e signos para produzir confusão, a intenção de provocar, de produzir interferências perturbadoras da ordem.

De acordo com as ideias de Gerard Béhague (1992), John Blacking (1990) e Alan Merriam (1964), que consideram fatores socioeconômicos no processo de criação musical, buscamos traçar um perfil das bandas e seus integrantes para afirmar que em Belém, os grupos mantiveram esses elementos essenciais do punk, porém cantando sua música em português, com temas principalmente locais.

O trabalho objetiva, portanto, apontar elementos musicais e extramusicais que constituem a performatividade em geral de

grupos de punks que tinham suas bandas, sendo esses elementos condizentes com a realidade local, como um meio de contestação, portanto de transgressão, luta e resistência.

Metodologia

Os dados coletados para este trabalho constituem-se de conversas informais e entrevistas semiestruturadas com os punks que (per)formaram suas bandas na época, áudios de gravações musicais e fotos. A partir da análise desses dados, comparamos a teoria da bibliografia estudada, considerando os diversos campos de conhecimento, com o conteúdo do material de pesquisa de modo a chegarmos aos resultados e a conclusões sem, no entanto, querer esgotar o tema.

Resultados e discussão

Conforme análises de entrevistas, forma e conteúdo das letras, sonoridades, produto musical das bandas, e por meio de fotos, observação das bandas em performance, dos locais de apresentação, o visual dos integrantes, a paisagem urbana, apontamos elementos dentro da discussão acerca das intenções de protesto sociopolítico. Segue o exemplo de uma letra da banda Gestapo (atualmente chamada Ato Abusivo), com uma temática que retrata uma realidade constante no Pará:

Sul do Pará – Gestapo
Fazendeiro mandou matar o líder dos Sem Terra
Estrangeiro expulsou seringueiro do seu lugar
Garimpeiro invade terra de índio só pra explorar o chão
Sul do Pará, morte e perseguição.

Gravada em 1990, começa com o baixo, em compasso binário, fazendo o fraseado (D C#m A Bm C#m) duas vezes, em seguida entra a guitarra, com distorção, executando a frase por quatro vezes; ao entrar o vocal gutural, após 31 segundos, executando a letra de maneira falada, há uma superaceleração de todos os instrumentos, algo considerado agressivo aos ouvidos, portanto dentro das intenções sonoras dos punks.

Escritos de forma simples, os versos têm um caráter informativo para que a comunicação e o protesto sejam feitos de forma clara e direta. Em cada verso, a voz acentua apenas uma sílaba da primeira palavra e uma da palavra final, como querendo acompanhar o compasso binário. Após os versos, soa um pouco da nota final da guitarra e entra um trecho instrumental de Carimbó, ritmo típico da região paraense, já com a guitarra sem efeitos sonoros de distorção. A música tem 1 minuto e 7 segundos, visto que uma das características do punk rock é sua curta duração.

A banda inclui uma temática que retrata uma realidade constante na Amazônia e principalmente no Pará: o conflito de terras; e além de retratar a realidade local, incluiu um trecho de Carimbó, gênero musical típico da região, o qual quebra totalmente os padrões de uma composição punk; portanto, uma peculiaridade local.

A figura1 abaixo demonstra que além de cantar em português, os jovens moravam e frequentavam locais de periferia, portanto, sem direito a saneamento, estudos de qualidade, poder aquisitivo, dentre outras coisas; e devido ao clima quente, ao

invés dos tons pretos, usavam camisas doadas em campanhas políticas viradas do avesso nas quais se pintavam palavras de protesto ou nomes de outras bandas punks, como uma afronta à política local e aos partidos políticos:



Figura 1: Banda Desgraça Periférica. Fonte: Movimento punk.

A respeito de temas como a falta de saneamento e principalmente a falta de expectativa de vida da população jovem na capital paraense, temos como exemplo a canção “Cohab”, da banda Insolência Pública, concebida pelos irmãos Beto e Regi em meados dos anos 80, pioneira do gênero punk rock. Não se tem registro sonoro da obra, mas de muitas outras, em que se percebe que a banda utiliza acordes bem definidos e apesar de o vocalista Regi cantar de maneira gritada, em entrevista, afirmou que preferia que o público entendesse o que se cantava e revelou, inclusive, que gostava de gêneros que não pertenciam à classificação rock, como a ciranda, por exemplo; talvez por isso seja uma das bandas mais musicais do gênero.

Sua primeira composição, portanto, retratava o que viam ao seu redor no conjunto e no bairro onde viviam: vida simples, sem muita expectativa de melhoria na moradia, saneamento, no desenvolvimento dos indivíduos como cidadãos, sem poder aquisitivo para a educação e sucesso na vida profissional, dentre outras angústias. Então, gritaram sua própria realidade:

COHAB Zona Suja

COHAB, zona suja
COHAB, infecto-imunda
Quero respirar onde tudo é igual
Pessoas vazias
Pessoas vazias
Só servem pra fazer o fucking geral.

Apesar de cantada em português, observa-se a gíria em inglês como elemento da língua importada. Ficaram conhecidos por sua performance inusitada, ao abrirem o show de uma banda consolidada em rede nacional :

Peguei mamão, tomate, banana, essas coisas estragadas que tem na fruteira e o Beto fez um monte de ratinhos de palha de aço e eu levei lixo [...] coloquei perto da bateria e quando começou a tocar o Beto já pegou rato, jogando rato na galera, fazendo a maior onda...quando ía terminando a música eu peguei o saco de lixo, fui lá pra beira do palco, meti a mão e comecei a jogar na galera, estava lotado, pegava na cara da galera e não tinha nem como sair, desviar, saco de lixo pra tudo que foi lado, banana na cara da galera...quando a gente viu, começou a voltar tudo isso que nós tínhamos jogado, junto com grama. (Regi, entrevista, janeiro de 2016).

A atitude dos irmãos, muito jovens naquela época, ratifica a ideologia punk importada, como explica Matheus: “a sujeira sempre está presente no punk, seja a sujeira do próprio

indivíduo como a sujeira também do sistema, do governo, da autoridade, das coisas que os punks vieram se levantar contra” (informação verbal)ⁱⁱ. Tal postura – conservada, posteriormente, por bandas punks que foram surgindo na cidade – tornou a performance da banda hibridizada ao mesclar-se com o que se tinha acesso: o costume de se moldar ratos com palha de aço e de se ter frutas deterioradas pelo clima local nas fruteiras.

Em 1992, quatro bandas gravaram um dos mais importantes registros sonoros de Belém, a coletânea intitulada “Gritos de Agonia e Desespero” em fita cassete, com 31 faixas divididas entre as bandas, com letras gritadas na língua portuguesa, considerada um marco do movimento no estado. A capa, figura 2, lembra os fanzines de época, espécie de revista feita de modo artesanal, manuscrita ou com colagens, com textos verbais e não verbais, que continham informações de bandas, da situação econômica ou sociopolítica do país ou de outros países, dentre outros.



Figura: Capa da fita cassete Gritos de Agonia e Desespero. Fonte: Movimento punk.

As obras destas quatro bandas chegaram a influenciar o movimento nas regiões norte/nordeste brasileiras. Os elementos originais do punk rock foram mantidos, inclusive por todas as bandas da coletânea, como: música de curta duração, guitarra com efeitos de distorção, o vocal gutural, letras críticas em português, ao retratarem o cotidiano dos trabalhadores assalariados, aposentados ou excluídos, do povo brasileiro que sofria exploração de alguma forma, além de denunciarem o sistema governamental e a repressão policial em termos locais e globais. A intenção principal era conscientizar o seu público para que todos juntos fizessem algo, buscassem soluções. As bandas conseguiram veicular seu conteúdo numa rádio local.

Integrantes dessas bandas e de algumas outras se reuniam em centros culturais anarquistas para discutir políticas, modos de ação, entre outras questões preocupantes que tomavam conta do Pará e do mundo. Alguns estudavam esperanto, língua de resistência, oprimida pela igreja católica, para se comunicarem com punks que a adotavam em rede mundial. Havia locais de ensaio denominados com o nome "buraco periférico", onde alguns punks moravam num esquema de coletivismo. No momento de suas apresentações, denominadas "gigs", onde não havia hierarquia entre banda e público, diferença entre palco e plateia, sempre após duas ou três músicas havia discursos sobre as letras e situações políticas, em que pessoas do público também pegavam o microfone para discursar, transformando o evento num ato de protesto.

Conforme o que vimos e ouvimos, identificamos a presença de muitos elementos de contestação e afronta ao Estado, em especial no visual, atitude e nas suas letras que retratavam temas como: violência no campo, repressão policial, miséria, políticas públicas, dentre outros. O conteúdo em geral, portanto, representa protestos sociopolíticos.

Conclusões

Percebemos que na música urbana na cidade de Belém, no século XX, não houve apenas as consideradas canções de protesto que, inclusive, ganharam força em festivais locais, mas este (sub)gênero de contacultura chamado punk rock que permanece até hoje invisibilizado por conta dos espaços onde se apresenta e da própria despreensão de aparecer nas grandes mídias, constituindo um espaço underground em que os jovens que o praticam retratam problemas sociais, econômicos e políticos de maneira direta e sem virtuosismos.

Conforme os dados musicais, como letra e seu conteúdo sonoro, percebemos aspereza no som, como por exemplo, efeitos de distorção na guitarra e um vocal gutural, como um grito de protesto; e denúncias no conteúdo das letras sobre um sistema opressor vigente que afetava diretamente os jovens nos anos 90. Com a análise das fotos, em que esses jovens aparecem com suas vestimentas e em locais da periferia, onde também residiam, de suas atuações relatadas em entrevistas, podemos afirmar em sua performatividade que tudo converge para transgressão e resistência numa busca por direitos e cidadania.

O punk rock, portanto, mostra-se importante para pesquisas em diversas áreas, visto que a sua estética em geral problematiza questões de cunho social, político e econômico, sendo estas locais e globais.

Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis, punks e darks no espetáculo urbano*, 1994.
- BÉHAGUE, Gerard. *Fundamento sócio-cultural da criação musical*. Revista ART 019, p. 5-17, Agosto 1992.
- BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press, 1990.
- CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta. São Paulo, v.8, p. 197-210, abr. 2009.
- GRITOS DE AGONIA E DESESPERO. Belém, 1992. 1 cassete sonoro (36 min), mono.
- MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Org.) *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. 1. ed. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.
- Matheus. *Entrevista de...* em 22 de mai. 2018. Belém. Gravação.
- MERRIAM, Alan. *The antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Regi. *Entrevista de...* em 15 jan. 2016. Belém. Gravação.
- VELHO, Gilberto. *Antropologia urbana: interdisciplinaridade e fronteiras do conhecimento*. MANA 17(1): 161-185, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132011000100007&script=sci_abstract&lng=pt>. Acesso em 20 mai.2019.

ⁱ Termo que define o espaço não cooptado pela grande mídia. A produção artística que circula nesse espaço é comprometida com a arte e não com o comércio.

ⁱⁱ Entrevista concedida por Matheus em 22 de maio de 2018.

**QUANDO RASTROS E VAZIOS SE CRUZAM: O ÁLBUM
FOTOGRAFICO COMO TERRITÓRIO DE CRIAÇÃO
WHEN TRAILS AND EMPTINESSES CROSS: THE PHOTOGRAPHIC
ALBUM AS A CREATIVE TERRITORY**

**Rafaella Ribeiro Rabello
PPGARTES-UFPA**

RESUMO

O texto a seguir é um recorte da pesquisa de Doutorado, que está sendo desenvolvida na Linha de Poéticas e apresenta os delineamentos conceituais em torno do processo criativo que se desdobra poeticamente a partir da apropriação de um álbum de fotografia antigo de família. O álbum em questão, observado como um espaço de sobreposições de tempo e espaço, desencadeou um movimento interno de pertencimento ao apresentar-se como um lugar de potência poética pelos indícios físicos que ali reside. Por meio da Realidade Aumentada vou ocupando os espaços vazios que o tempo deixou, seguindo os rastros e contando uma outra narrativa por meio de camadas visuais, textuais e sonoras, reconfigurando assim o álbum, que se expande e torna-se um espaço vivo de memória ativado pela experiência híbrida.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Realidade Aumentada; Poética; Autoficção; Híbrido

ABSTRACT:

The following text is a cut of the PhD research, which is being developed in the Line of Poetics and presents the conceptual delineations around the creative process that unfolds poetically from the appropriation of an old family photo album. The album in question, seen as a space of overlapping time and space, triggered an internal movement of belonging by presenting itself as a place of poetic power by the physical evidence that resides there. Through Augmented Reality I occupy the empty spaces that time has left, following the traces and telling another narrative through visual, textual and sound layers, thus reconfiguring the album, which expands and becomes a living space of memory activated by the hybrid experience.

KEY WORDS

Photography; Augmented Reality; Poetic; Autofiction; Hybrid

Considerações Iniciais

Nossa poética, definitivamente, é definida por ressonâncias afetivas que formam a base do nosso aventurar-se entre a tecnicidade e a artisticidade. Desse enlace afetivo, o processo de criação atinge uma zona mais visceral que ultrapassa a operacionalidade técnica do dispositivo e revela uma súbita conexão com histórias de vida, de um passado e memória que se revelam em encadeamento de elementos que me sugaram para a trama da narrativa.

De posse de alguns arquivos de família, os quais me foram repassados há alguns anos, possuo hoje um acervo bem grande de fotografias incluindo desde as mais antigas até registros mais atuais. O acúmulo dessas memórias impressas revela traços de histórias da família de meus avós maternos, parentes distantes, demais familiares com maior proximidade afetiva e a minha própria história. É, no entanto, um álbum fotográfico, o mais antigo de todos, que começa a despertar em mim um forte sentimento de pertencimento de um tempo e de um espaço que eu não fiz parte.

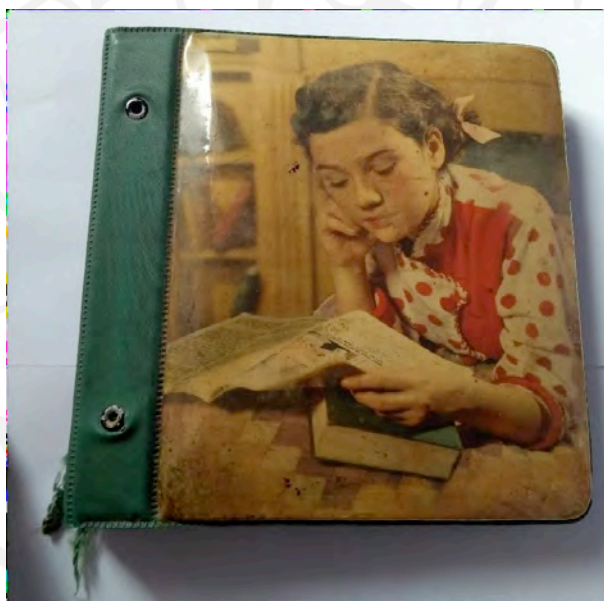


Figura 1: Álbum antigo de Família
Acervo Particular

O álbum (Figura 1), segundo relatos de minha mãe, é datado de aproximadamente os anos 1970, mas dentro dele, comporta uma sobreposição de tempos múltiplos que trazem rastros de histórias, recortes de tempos e uma narrativa alinear apresentada pela disposição das fotografias nas páginas.

Lembro-me vagamente deste álbum na infância. Minha avó sempre o deixava na estante da sala ou em algum lugar acessível para que quem quisesse, pudesse folheá-lo. Mas é somente na adolescência que comecei a criar algum tipo de vínculo com ele. Adorava folhear suas páginas e observar tantos rostos desconhecidos naquelas fotografias amareladas e desgastadas pelo tempo. Ele guardava um mistério e isso me chamava atenção. Lacunas e vazios sempre fizeram parte dele. Algumas páginas permaneceram intactas e vazias, sem nenhuma

intervenção. Outras, com o tempo, tiveram suas fotos arrancadasⁱ e se descolaram, deixando vestígios de que aquele espaço fora outrora ocupado pela imagem de alguém ou alguma coisa. A memória material remanescente neste álbum traz histórias de parentes e pessoas que não conheci, e daqueles que mantenho até hoje laços fortes de amor e ternura.

A maneira de encarar a presença da ausência e ao mesmo tempo a ausência da presença me provocava um movimento interno de querer cada vez mais pertencer aquele espaço. Foram inúmeras as vezes que me aproximei deste álbum e sempre me inquietava as lacunas e vazios que ele manifestava em sua narrativa. Mas, foi há pouco tempo, por uma súbita sensação de pertencimento aquele espaço, que comecei a preencher o seu “silêncio” e me tornar parte daquele espaço. Venho chamando este ato de movimento poético da autoficçãoⁱⁱ. Este conceito operatório compreende um movimento que se dá por meio da apropriação de um objeto, intervindo-o de maneira poética e tornando-se personagem ou se manifestando subjetivamente na narrativa fictícia. Para tanto, vou me articulando entre a linguagem fotográfica e demais recursos operacionais que os dispositivos móveis me possibilitam, afim de recriar o espaço em mesclas com o passado e o contemporâneo em um movimento de mistura de memórias.

O álbum fotográfico

O álbum carrega os efeitos do tempo sobre o material. Seu próprio manuseio lhe causou mutilações. Hoje, ele apresenta

treze páginas totalmente vazias, incluindo aquelas onde as fotos desapareceram e aquelas que nunca foram interferidas; sete páginas que contêm outras imagens, mas que apresentam rastros de ausência material de uma fotografia que ali pertencia; três páginas soltas e um fragmento do que foi um dia uma página completa. A imagem (Figura 2) a seguir apresenta em detalhe, o efeito do tempo sobre o álbum.



Figura 2: Detalhe do interior do álbum antigo de Família Acervo Particular

Um fato interessante sobre o álbum, diz respeito a duas fotografias que originalmente pertenciam a esse espaço, mas por razões que desconheço foram parar em outro local. Lembro de tê-las levado comigo em uma viagem que fiz aos Estados Unidos em 1998, quando tinha quinze anos. São fotografias de meus avós maternos e da minha mãe, que trazem recorte um recorte de um tempo que não vivi e que carregam uma camada emocional imensa para mim.

As duas fotografias ficaram guardadas em uma pasta por muito tempo e somente em 2016, quando comecei a reorganizar os

arquivos fotográficos antigos, que atentei para um detalhe que antes tinha passado despercebido - elas faziam parte do álbum antigo, pois traziam em seu verso, os resquícios de suas páginas verdes. À princípio apenas coloquei as fotos dentro do álbum, sem procurar com afinco a página original da qual elas pertenciam. Foi recentemente, após uma nova reaproximação com o álbum que comecei a perceber os indícios daquele espaço tentando reconectar seus pedaços e construir uma outra narrativa.

Recoloquei a fotografia da minha mãe, de quando era bebê, na página da qual originalmente ela pertencia. Seus rastros no verso (Figura 3) me indicavam o caminho certo.

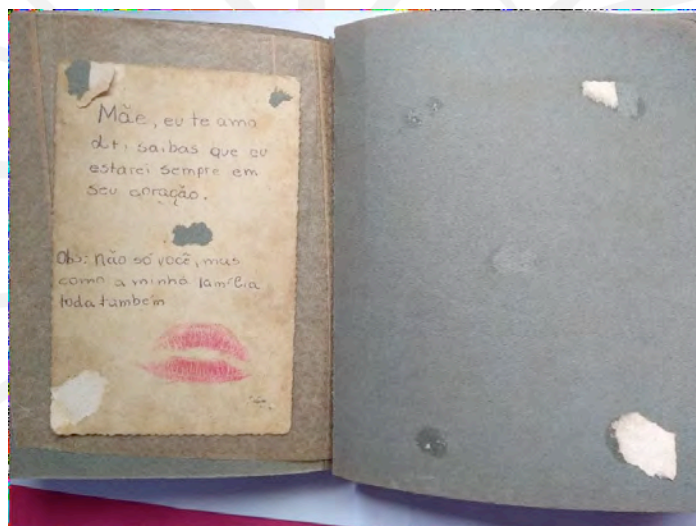


Figura 3: Recolocação da fotografia em seu lugar de origem
Acervo Particular

No entanto, os vestígios da fotografia de meus avós e minha mãe sentados em um restaurante no Arraial de Nazaréⁱⁱⁱ, me levou a constatar que seu lugar original já não mais existia. Assim, escolhi uma página do álbum que não tinha ainda sofrido

interferência. Por coincidência, achei um espaço vazio justamente ao lado da outra imagem que acabara de reconectar.

Movimento Poético da Autoficção: o processo de criação

Ao me aproximar deste espaço de memória percebendo sua narrativa, identificando suas lacunas e juntando seus pedaços, me aproprio deste objeto ocupando poeticamente seus espaços e suas imagens como forma de pertencer ao encadeamento daquelas fotografias. O álbum apresenta-se como um espaço desconstruído pela ação do tempo e de sujeitos e através do movimento poético aciono uma série de acontecimentos, sobrepondo tempos e espaços distintos ao inserir meus acúmulos fotográficos, vídeo, texto e sonoridade que ativam este lugar como um organismo vivo revelando uma nova experiência com a memória.

O processo de reconfiguração desse espaço é acionado exclusivamente por vias digitais. Uma vez que o álbum representa, para mim, um patrimônio material, não me sentiria confortável de realizar uma intervenção física no objeto. O que foi ali deixado pelo tempo e pela ação de sujeitos, representam camadas importantes de memória que atribuem ao objeto um conjunto de elementos subjetivos que o ativam como um corpo vibrante. Como guardião deste espaço, achei somente válido reconectar alguns elementos, tais como as duas fotografias que haviam se desprendido dele, como forma de preservar as imagens e a narrativa presente no álbum.

O processo de intervenção poética no álbum é acionado a partir da Realidade Aumentada ao integrar os elementos digitais em

sobreposição aos elementos físicos. Dessa experiência cíbrida, saltos temporais são permitidos, espaços vazios se revelam e imagens se hibridizam por camadas subjetivas de informações perceptivas tais como a visual, textual e sonora. A ideia de movimento poético da autoficção surge justamente por trazer produções fotográficas de minha autoria em mescla com as fotografias já presentes no álbum. Esse cruzamento de autorias que se desdobra na apresentação de uma outra narrativa, onde me incluo ora como personagem presente, ora como agente oculto, me possibilita transitar o encadeamento da memória e me sentir pertencente aquele espaço-tempo. Além disso, a autoficção é percebida dentro deste movimento pelo espectro ficcional e não pelo fictício, isto é, como pura invenção. O movimento se faz notar como uma mobilização de estratégias narrativas que enuncia acontecimentos que não estão relacionados com a fidelidade do vivido, mas na transposição do que foi sentido.

Para realizar o processo, comecei a pesquisar sobre alguns aplicativos de Realidade Aumentada que fossem acessíveis ao meu nível de conhecimento técnico. O app Aurasma, hoje atualizado para HP Reveal, surge como uma etapa importante para a operacionalização do conjunto da obra. No entanto, ele é utilizado somente para a visualização das camadas de informações no dispositivo móvel. O banco de dados de informações e a implementação são realizadas pela plataforma online^{iv} e executadas através do browser pelo notebook. Em

conjunto, os dois sistemas me permitem acionar o espaço do álbum, ativando seus lugares e imergindo na narrativa proposta.

O movimento poético da autoficção vai se configurando em camadas revelando imagens, sonoridade, textualidade e movimento dentro do espaço. As camadas desses objetos digitais (uns de minha autoria e outros não) acionados pelo aplicativo, reconfiguram o álbum em um espaço móvel de memória, uma vez que tais informações podem em um outro momento se deslocar, descontinuar e acionar outras memórias.

A escolha dos elementos que emergem do álbum dialoga diretamente com a visualidade e o ritmo que o álbum proporciona. Significa dizer que as camadas acionadas possibilitam aumentar a percepção do espaço de memória buscando por diversas vias manter vivo o sentimento de pertencimento aquele espaço.

Para este texto, apresentarei alguns momentos de imersão no espaço-tempo do álbum, pontuando as camadas afetivas que se apresentam em suas especificidades mas que em conjunto, ativam o espaço como um todo.

A imersão no álbum começa ao abri-lo. A primeira página (Figura 4) contém algumas marcas físicas dos vestígios deixados pela ação de alguém que retirou os retratos que faziam parte da composição original, sobrando apenas uma imagem da minha tia quando era criança. Ao utilizar o dispositivo móvel para adentrar o espaço, depara-se com um trecho^v do livro de Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso amoroso*, retirado do capítulo que ele nos apresenta sobre a Ausência.

Ao deslocar este trecho do livro para dentro do álbum, revelo a intenção poética de produzir uma outra narrativa a partir dos fragmentos, rastros e fotografias encontrados no espaço de memória. Assim, vou propondo uma outra maneira de relacionar-se com um álbum de família, sobrecarregando-o de instâncias diversas que surgem da relação entre os elementos físicos e digitais.

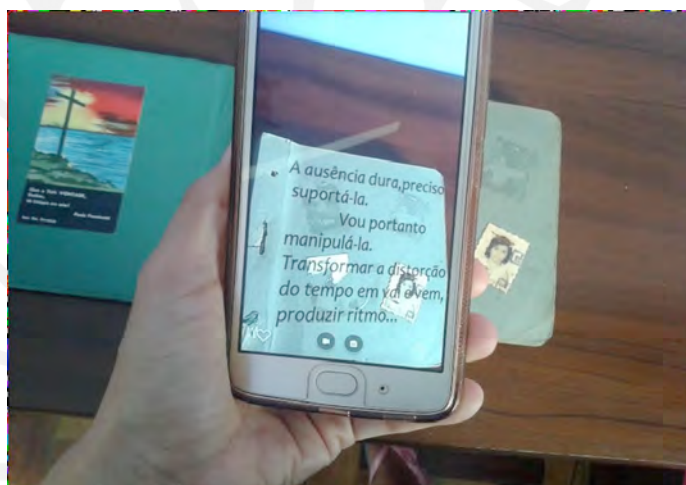


Figura 4: Visualização por dispositivo móvel utilizando app HP Reveal

Dentro do álbum contém muitas páginas, especificamente doze delas, que carregam retratos 3x4 de familiares, parentes conhecidos e outros desconhecidos. No entanto, em sete páginas, das doze com fotografias 3x4, uma ou mais desapareceram deixando indícios de que um dia ali pertenceram. A partir desta constatação, e impulsionada pelo incômodo da ausência, começo a preencher esses espaços com minhas fotografias buscando alcançar uma coerência com a narrativa ali registrada. Para isso, acessei meus acúmulos fotográficos^{vi} e fui buscando nessas imagens pessoas que acabaram saindo naquele recorte, mas que para mim, eram desconhecidos. Sujeitos que

nem mesmo o rosto eu conhecia, mas que faziam parte daquela imagem fotográfica da qual, eu também pertencia. Fui vasculhando e selecionando as imagens onde pessoas apareciam de costas representando personagens incógnitos. Assim, comecei a preencher as lacunas deixadas através dos rastros brancos de papel ou vestígios de cola com aquela gente que não conheci, mas que estiveram comigo no mesmo tempo e espaço. (Figura 5)



Figura 5: Visualização por dispositivo móvel utilizando app HP Reveal
O processo de intervenção poética no álbum ultrapassa o plano visual e estático ao acrescentar camadas de informações que promovem uma percepção mais íntima e visceral de uma narrativa desenvolvida entre a realidade e a ficção. Atingida emocionalmente por intervalos vazios do álbum aciono por meio da realidade aumentada instantes vividos que resultam em uma colagem de memórias móveis.

Dentro do álbum vou construindo um encadeamento de cenas e ambientações que representam para mim uma atmosfera imersiva nas narrativas que não vivi. Perante os rastros presentes neste

lugar, o que salta é um sentimento de nostalgia. Porém a sensação de nostalgia nos atinge somente quando vivemos algum momento do passado? Como superar a saudade de alguém, ou de um lugar que eu não conheci ou pertenci? Como reviver um espaço/tempo de uma outra pessoa? Essas questões vão sendo resolvidas à medida que vou compreendendo as vibrações do álbum e superando a ausência com a presença das intervenções poéticas.

Para este pequeno espaço de memória vazia, existe uma latência de acontecimentos. Destarte, através desses rastros físicos reconfiguro a narrativa acessando arquivos pessoais diversos, incluindo fotografias e vídeos de minha autoria, assim como demais fotografias que hoje fazem parte de meu acervo pessoal.



Figura 6: Screenshots da interface de visualização do aplicativo HP Reveal

A imagem acima (Figura 6), nos apresenta um recorte do movimento poético da autoficção dentro do álbum ao inserir dados dinâmicos e estáticos nos espaços vazios. Do lado esquerdo emerge da página, um vídeo de minha autoria

realizado em 2018. O vídeo traz um registro do rio Meruí na travessia da balsa em direção a cidade de Cametá-PA. Das fotografias que se justapõem à direita, apenas uma é de minha autoria (fotografia do detalhe de uma árvore no canto inferior direito). As demais, fazem parte de um outro álbum, guardado sob minha responsabilidade. O conjunto dessas imagens deslocadas de seu território "original" juntamente com o vídeo, cria uma narrativa de ficção da chegada a cidade de Abaetetuba, onde nasceram meus avós maternos. Local que nunca visitei. É através do movimento poético que alcanço as memórias de um lugar, que me faço pertencer, embarcando numa viagem rumo ao local de origem de parte de meus parentes. Há um desencadeamento de emoções imaginárias ativando o fluxo da narrativa criada que apresenta a minha chegada na cidade e meus registros fotográficos das casas ribeirinhas, do barco que me levou ao local e dos detalhes de árvores que ali prosperam.

Considerações Finais

Ao conectar os elementos afetivos, eles fotográficos, saltos temporais, vou aos poucos construindo uma ponte cíbrida de acesso a esses tempos e outros territórios e ativando o conjunto desta intervenção.

O álbum me apresenta múltiplas maneiras de pertencimento. Os vazios me incomodam, mas as fotografias que nele estão, também me provocam um desejo de me tornar parte integrante daquele fragmento espaço/temporal. A fotografia não é uma cópia fiel da realidade. Nunca foi. Ao enquadrar algo, muitas

coisas vão ficando de fora. Como um recorte, ela transita entre a realidade e a ficção nos apresentando um caminho de possibilidades de ação.

O álbum configura-se a partir da sobreposição de informações, combinando diferentes espaços coexistentes, ao apresentar um outro tipo de álbum físico sobrecarregado de camadas de dados dinâmicos adicionando assim, uma nova percepção geométrica do espaço. Nesse sentido, perceber o álbum a partir da ideia de espaço aumentado, segundo considerações apontadas por Manovich (2005), promove um aumento da percepção das dimensões no qual nos relacionamos. Anders (2003) corrobora com este conceito ao discutir sobre a projeção do virtual na realidade cotidiana. O autor aponta-nos a noção de cívrido (junção dos termos ciber+híbrido) para explicar a capacidade de habitar tanto o espaço eletrônico, quanto o físico. Esta experiência, segundo Anders, ocorre a partir de "processos em conexão ao ciberespaço antrópico, em mesclas de comportamentos vividos numa coexistência entre o espaço físico e o espaço digital." (p.56). Levando em consideração a concepção apontada pelo autor, a experiência da intervenção poética realizada no momento da apropriação do álbum de família, compreende, portanto, etapas de ações poéticas que tangenciam os delineamentos em torno do cibridismo.

Ao querer penetrar em um passado que não foi meu, acionando camadas subjetivas, de informações produzidas no interstício da realidade e ficção que a fotografia me permite, vou percebendo o álbum para além de um espaço de memória, mas como um

lugar de experiência que se abre e se mostra disponível a intervenções. A imagem fotográfica em diálogo com inúmeros recursos auxiliares me mostra um segredo – ela abre o caminho para outros lugares. Lugares que se revelam ao olhar fotográfico em mesclas com espaços e que nos permite conhecer e acessar outras realidades. Esse novo universo que se desdobra, sai de sua condição latente e se desvela em multiplicidades espaço-temporais.

É desse súbito revelar, que me permito adentrar no visceral dessas configurações imagéticas que vão surgindo. Interfaces de afeto que surgem do movimento poético da autoficção, entre pausas, retornos e do fluxo entre o artista e pesquisador.

ⁱ Segundo relatos da minha mãe, algumas fotos foram arrancadas do álbum por motivos pessoais. Os impulsos emocionais reconfiguraram o álbum que apresenta hoje vestígios materiais de um movimento interno subjetivo.

ⁱⁱ O termo é amplamente discutido no livro *Ensaio sobre a autoficção* organizado por Jovita Maria Gerheim Noronha.

ⁱⁱⁱ Espaço tradicionalmente conhecido na cidade de Belém-PA, especialmente nas comemorações do Círio de Nazaré que ocorrem todo ano no mês de outubro.

^{iv} <https://studio.hpreveal.com/>

^v “A ausência dura, preciso suportá-la. Vou, portanto, manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vai-e-vem, produzir ritmo [...]” (BARTHES, 2003, p.39)

^{vi} Como venho chamando os registros fotográficos que fazemos de costume e que vamos arquivando e acumulando em nossos dispositivos e/ou em outras plataformas de arquivamento.

Referências

ANDERS, Peter. Ciberespaço antrópico: definição do espaço eletrônico a partir das leis fundamentais. In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte e Vida no século XXI: Tecnologia, Ciência e Criatividade. São Paulo: UNESP, 2003.

BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. Trad. Marcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MANOVICH, Lev. The Poetics of Augmented Space. 2002, Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/the-poetics-of-augmented-space>. Acesso em: 04 maio 2019.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Ensaio sobre a Autoficção. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

INTERURBANO: REFLEXÕES SOBRE PÁSSAROS AO TELEFONE.

LONG DISTANCE CALL: THOUGHTS ABOUT BIRDS ON THE PHONE.

Me. Raymundo Firmino de Oliveira Neto
PPGARTES/UFGA

RESUMO: O artigo apresenta as questões conceituais relacionadas ao processo de criação da instalação interativa “Telefone” (2018) apresentada na exposição “Interurbano” (2018), adota-se como referencial teórico a filosofia da caixa-preta de Vilém Flusser (1985), o conceito de mensagem estética de Umberto Eco (2013) e o conceito de espaço aumentado de Lev Manovich (2005). A instalação é o simulacro (BAUDRILLARD, 1991) de um telefone capaz de realizar e receber ligações de pássaros. Nela é estabelecido um jogo lúdico entre a sua interface e o imaginário do interator (GIANNETTI, 2006). Seria esse simulacro dentro do campo da Arte uma forma de refletir a realidade ou mais um meio de escapar dela? Poderia o homem através da tecnologia estabelecer uma via de aproximação com a natureza?

PALAVRAS-CHAVE: Instalação, Espaço Aumentado, Simulacro, Mensagem Estética.

ABSTRACT: The article analyzes the conceptual issues related to the process of creating the interactive installation “Telephone” (2018), delivered to the public at the “Interurbano” (2018) Art and Technology exhibition, it is adopted as a theoretical reference for reflections the black box philosophy by Vilém Flusser (1985), the concept of aesthetic message by Umberto Eco (2013) and the concept of augmented space by Lev Manovich (2005). The installation establishes a simulacrum (BAUDRILLARD, 1991) of a direct communicational channel with nature birds by telephone. It establishes a playful game between its interface and the interactor's imaginary (GIANNETTI, 2006). Was this simulation within the field of Art a way of reflecting reality or another means of escaping it? Could man, through technology, establish a way of approaching nature?

KEYWORDS: Installation, Augmented Space, Simulacrum, aesthetic message.



Figura 1: Interação do público com a instalação “Telefone” (2018) durante a exposição “Interurbano” (2018). Técnica: Fotografia. Ano: 2018. Acervo pessoal.

A tecnologia media a comunicação entre os homens desde o tempo dos pássaros mensageiros e os sinais de fumaça, mas o telefone trouxe a possibilidade do homem se comunicar em tempo real, alterando subjetivamente as fronteiras espaço-temporais entre os sujeitos em uma zona de comunicação, uma heterotopia (FOUCAULT, 2009) mediada pela tecnologia. Em contrapartida, os meios de comunicação que surgiram para facilitar a comunicação entre as pessoas alteraram a própria forma delas se relacionarem interpessoalmente, e por que não

dizer com a própria natureza? Onde foi parar a paisagem em um mundo onde todos estão conectados entre si?

A instalação artística interativa “Telefone” (2018) foi desenvolvida para ser uma interface (WEIBEL,1996) para reflexão sobre questões relacionadas a realidade, a comunicação e a natureza na cidade de Belém. A instalação é a apropriação de um aparelho de telefone analógico Ericsson verde alterado eletronicamente para simular o recebimento e a realização de ligações telefônicas com pássaros, ao seu lado encontra-se um caderno com uma lista de números de pássaros que pode ser discada para se ouvir o canto específico de cada um. As espécies listadas dificilmente são encontradas hoje no espaço que é ocupado pela população e a região metropolitana de Belém.

O simulacro da ligação com a natureza é estabelecido em um jogo lúdico com o real e o ficcional na instalação, onde antes cantavam e voavam determinadas espécies de pássaros, hoje é preciso que sejam ouvidas ao telefone. O aparelho antigo simula uma ligação com a natureza, uma distopia anacrônica sobre quando os aparelhos telefônicos tinham fios e as pessoas dependiam menos dos telefones. O pássaro é um símbolo tanto da liberdade, quanto da própria natureza, o telefone uma tecnologia humana simbolicamente capaz de aproximar quem está distante, um ícone das transformações provocadas pela tecnologia na comunicação dos homens.

Este artigo é parte de um projeto poético de pesquisa, criação e experimentação artística denominado “Interurbano” (2018) que está sendo realizado no Doutorado em Artes da Universidade

Federal do Pará. A instalação "Telefone" (2018) foi montada durante a exposição "Interurbano" (2018), incentivada pela Fundação Cultural do Estado do Pará através do Programa SEIVA, na Galeria Kamara Kó, Belém-PA, junto com as outras duas instalações "Guarda-chuva" (2018) e "Torneira" (2018). O processo de criação e produção foi registrado em desenho, fotos, vídeo e anotações. Além do desenvolvimento do aparato tecnológico da instalação para se ouvir os cantos dos pássaros ao telefone, apresento no artigo as considerações contextuais da obra aliadas aos conceitos, teorias e influências que nortearam o meu processo de criação enquanto autor-artista-pesquisador.

Adotei uma abordagem metodológica qualitativa a fim de reduzir a distância entre a teoria e a prática, utilizando experiências pessoais em uma observação participante (BOGDAN; BIKLEN, 1994). Foi realizado um estudo de caso e uma pesquisa bibliográfica para revisão das ideias norteadoras do fazer artístico tecendo uma rede do processo criativo entre os aspectos estéticos, políticos e conceituais que envolvem a instalação. Com base nos estudos de Cecília Salles (2008) sobre redes de criação, compreende-se a criação enquanto um processo dinâmico sujeita ao acaso e a erros que constroem a obra diante de quebras, rupturas ou descaminhos dentro do universo do inacabamento. Busca-se compreender as motivações da obra, como foi construída e suas perspectivas, ao invés de apenas listar as ações que levaram ao seu resultado.

A cidade de Belém do Pará é um lugar singular para pensar sobre os contrastes da relação entre o homem, a tecnologia e a

natureza. Na zona urbana de Belém, o sujeito encontra-se entre prédios de concreto armado e samaúmas, entre as mangueiras e os postes de energia, entre o asfalto urbano e as águas do rio, ou mesmo, entre o desencantamento do mundo (WEBER, 2001) e as encantarias da bacia semântica da cultura ribeirinha (LOUREIRO, 2001). Evidentemente que esses polos não são duros, se misturam e entram em conflito, mas a força do avanço desproporcional de meios tecnológicos e dispositivos, sem a devida preocupação sobre sua influência na paisagem e no cotidiano, sufoca a subjetividade do belenense em relação ao seu próprio meio, as coisas e o mundo. Sob os efeitos do controle exercido pelos dispositivos atuais, muitas pessoas já perderam parte da capacidade de enxergar a função estética do mundo a sua volta. Assim, criou-se um padrão de visão funcional e econômico sobre o meio, os objetos e o espaço em detrimento de sua percepção subjetiva, lúdica e livre no cotidiano. Por outro lado, por estar mais à vontade com o ambíguo, o desconhecido, o incerto, o acaso e o ruído, a arte tornou-se um campo frutífero para explorar essas fissuras contidas na relação entre o homem, a tecnologia e a natureza.

No campo experimental da arte e tecnologia vemos se formar uma estética híbrida, composta por diversas áreas do conhecimento e sem fronteiras rígidas entre real e virtual, perto e longe, natural e artificial, na qual o conceito de interface e as teorias estéticas voltadas ao digital tem uma importância fundamental. A interestética é desenvolvida por Arantes (2005) justamente para tratar a obra de arte a partir da sua capacidade

comunicativa e relacional, reivindicando o papel transformador da arte como capaz de interferir e reformular a práxis cotidiana, ao invés de se dissolver nela. A proposta da autora se distancia de uma estética pautada somente na contemplação e o estudo do belo para abordar questões relacionadas ao processo comunicacional e o envolvimento do público que interage com trabalho artístico.

Para abarcar uma produção em que o valor material e o resultado visual da obra estão em segundo plano em relação a comunicação, ao seu conceito e a interatividade com o sujeito, esta pesquisa se sustenta em teorias estéticas como a Interestética de Arantes (2005), a estética da comunicação de Mário Costa (1995) e a estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009) que vê a obra de arte como um interstício social. Assim, é relacional “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico e privado” (BOURRIAUD, 2009, p.19). Valorizam-se as relações subjetivas entre os sujeitos e a interface da proposta artística, que se torna nada mais do que a invenção dessas relações. Para Giannetti (2006) a obra de arte interativa significa um passo em direção a mudança do foco do objeto artístico para o ponto de vista do observador, da audiência ou do usuário da obra de arte que a autora chama nesse caso de “interator”.

No simulacro da comunicação entre homens e pássaros da instalação “Telefone” (2018) há uma mensagem estética (ECO,2013). Essa mensagem precisa ser fruída com a experiência

da instalação, ela não apresenta um significado fechado, claro e objetivo, é ambígua de sentido e repleta de lacunas que precisam ser preenchidas pelo próprio interator com sua vivência, memória, imaginação e experiência pessoal. Segundo Eco (2013) a mensagem ambígua oferece numerosas escolhas interpretativas, "cada significante carrega-se de significados novos, mais ou menos precisos, não mais à luz do código de base (que é violado), mas do idioleto, que organiza o contexto...". A mensagem estética (ECO, 2013) da obra de arte é formada a partir da ambiguidade que garante os limites da sua liberdade de interpretação, assim é possível fazer uso do acaso e o do ruído para compor uma obra aberta (2015) a ser interpretada, fruída, pelo público como uma experiência individualizada e pessoal. Portanto, o fechamento da obra é deixado a cargo da interpretação do interator, como uma experiência singular a partir do seu repertório e memórias sensíveis aos estímulos da obra.

É evidente que a obra possui também um contexto de criação, uma estória que se confunde tanto com o trajeto percorrido pelo artista quanto as suas influências históricas, políticas e artísticas. Passados mais de 29 anos após a queda do muro de Berlim, a dissolução da União Soviética e o fim da guerra fria, a humanidade adquire o conhecimento da sua capacidade de interferir drasticamente na natureza a ponto de estarmos a um aperto de botão de uma catástrofe nuclear. Fomos responsáveis pela extinção de inúmeras espécies no planeta, mas é a primeira vez que nos encontramos diante da possibilidade iminente de

nossa própria extinção. Problemas relacionados ao crescimento populacional, escassez de recursos naturais e aquecimento global tornam-se pauta na agenda de governos na tentativa de reduzir os danos projetados para o futuro caso não tomemos atitudes em relação ao nosso comportamento com a tecnologia e o planeta. Pensar que a ciência moderna pode ser nossa salvação ou destruição é compreender que não basta o desenvolvimento de novas tecnologias sem que haja concomitantemente um processo de assimilação cultural de suas virtudes e perigos por toda população. É preciso estabelecer uma ligação frutífera da ciência e da tecnologia com a natureza.

O século 21 encontra desafios ainda maiores que o passado, enquanto o “telefone vermelho” (codinome para linha de comunicação entre EUA e URSS durante a guerra fria) procurava solucionar problemas de comunicação entre duas superpotências para que não houvesse uma guerra nuclear, hoje as ameaças à democracia, a liberdade, a vida e ao planeta podem surgir de qualquer parte através da desinformação, da manipulação de fatos, do controle e da vigilância ubíqua de dispositivos móveis. É surreal pensar que na era da informação e do desenvolvimento de tecnologias até então inimagináveis para humanidade veríamos tantas ameaças a liberdade e a vida no planeta. Como reagir então a essas questões no âmbito da Arte, da tecnologia e da cultura? O campo da criação artística tem o privilégio de poder ser o ponto de mutação entre os conhecimentos empíricos e científicos, das ciências sociais e das ciências exatas, do imaginário e da experiência, do real e do ficcional, de métodos

distintos a fim de construir significações para compreensão ou mesmo reflexão do mundo que nos circunda.

A aproximação da Arte com a ciência não deve engessar as suas possibilidades criativas experimentais, nem transformar a ciência em ficção, mas potencializar a reflexão sobre modos diferentes de refletir sobre o mundo a fim de encontrar soluções criativas a problemas complexos como os citados acima. No projeto da instalação "Telefone" (2018), para conseguir o áudio dos pássaros procurei um Ornitólogo do Museu Paraense Emílio Goeldi professor da Universidade Federal do Pará, Dr. Alexandre Aleixo, e expliquei a proposta da instalação. Ele imediatamente se mostrou disponível ao diálogo, indicou seu banco de captura de canto de pássaros e um banco de dados online de todo o Brasil chamado "Wikiaves" que já funciona a 11 anos, atualmente tem 33049 observadores, 2983724 registros e 1888 espécies catalogadas, além de outros sites como "Xeno-canto". Porém, com exceção da captura do canto da revoada dos Papagaios que gravamos com uma equipe de áudio na própria "Ilha dos Papagaios" no Pará, usamos o banco de dados de gravação do próprio professor.

Dentre os diversos sons de pássaros fornecidos pelo pesquisador, após escolher especificamente espécies difíceis de serem ouvidas na zona urbana, adotei critérios subjetivos para filtrar sons de pássaros que fossem interessantes, peculiares e curiosos. Adotou-se o canto de pássaros distintos que conotavam sentimentos e sensações diferentes. Ao lado do telefone havia uma agenda na qual estavam anotados os nomes

de cada pássaro e seu respectivo número de telefone. Muitas vezes eram também surpreendidos pelo próprio telefone tocando, como em um convite a interação. Os números de discagem dos pássaros na agenda não eram aleatórios, correspondiam primeiramente ao mês e o ano da gravação (ex.: 0212), depois ao ano de catalogação da espécie (ex.: 1830).

O telefone foi programado também para tocar especificamente no horário em que os cantos dos pássaros foram gravados pelo pesquisador. Por exemplo, se um pássaro específico foi gravado as 9h30, o telefone tocava todo dia nesse horário e ao ser atendido emitia na linha a gravação do canto do pássaro. Ao todo foram usados 16 cantos de pássaros: Anambé-de-rabo-branco, Araçari Negro, Arapaçu de Spix, Arapaçu Rabudo, Ararajuba, Bacurau Rabo de Seda, Cantador Estriado, Coruja Preta, Enferrujado, Falcão Mateiro, Jacamaraçu, João Teneném Castanho, Marianinha Amarela, Pipira de Asa Branca, Rapazinho Estriado de Rondônia e Surucuá de Cauda Preta. Os nomes dos pássaros com seus respectivos números foram anotados a mão em uma agenda posicionada ao lado do telefone usando cores de caneta correspondentes a ameaça de extinção de cada espécie, azul para as não ameaçadas, vermelho para as mais ameaçadas e preto para as espécies menos ameaçadas. De todas as espécies coletadas a Ararajuba é mais próxima de estar ameaçada de extinção.

Percebe-se que a imaginação, a ficção e a cultura encontram-se intimamente ligados a ciência e a invenção de novos aparatos técnicos. É um equívoco relacionar a descoberta de novas

tecnologias apenas a necessidades práticas e objetivas do homem, antes de serem atualizadas no mundo físico, estão presentes no imaginário (DURAND, 1989) e na cultura das civilizações impulsionadas pelo inconsciente coletivo (JUNG, 2008). Então, porque separar no âmbito da criação artística a cultura, a tecnologia, o imaginário e a ciência em categorias ou disciplinas distintas? É através da intervenção no projeto industrial do telefone que essas relações são evidenciadas pelo fazer artístico que se apropria do aparelho a fim mudar sua função prática e instigar uma via de comunicação do homem com a natureza através de inovações tecnológicas.

Toda criação demanda um pensamento polissêmico, ao contrário da repetição de normas, de métodos, de modos de fazer e pensar. Vive-se em uma era de muitos inventos e aparelhos inusitados, mas poucos inventores ou usuários conscientes. Para Flusser (1985) os aparelhos podem ser comparados à caixas-pretas e os usuários podem ser divididos entre os que são capazes de intervir no seu interior para usá-las a seu próprio proveito e os que são funcionários sem compreender seu modo de funcionamento ou mesmo as intenções por trás das mesmas. Artistas sempre lançaram um olhar inusitado sobre os aparelhos e artefatos, tanto low-tech quanto high-tech, a fim de encontrar modos de fazer Arte e compor mensagens estéticas com os mais diversos instrumentos e ferramentas.

Se o telefone enquanto meio de comunicação possibilitou desde sua invenção a aproximação entre pessoas no campo simbólico, hoje também pode ser considerado um filtro da realidade. Na

sua versão móvel com aplicativos, recursos multimídia e acesso a internet em tempo real o aparato torna-se uma quimera digital na qual texto, imagem, som e gestos são mesclados em uma experiência que permite ao seu usuário tanto o escape do meio que o circunda, quanto a expansão de suas possibilidades com informações em um espaço aumentado (MANOVICH,2005). Essas duas experiências se distinguem, além de outros fatores, pelo estado de imersão total ou o de imersão parcial do usuário com a interface digital do aplicativo utilizado no smartphone. Compreende-se imersão dentro de uma perspectiva subjetiva, considerando que o grau de imersão irá depender mais do envolvimento psicológico do sujeito com a interface do que o tamanho do display com o qual interage.

Para Manovich (2005) o espaço aumentado é a alteração da percepção do espaço físico com informações dinâmicas multimídia, sejam imagens ou textos em telas, projeções, hologramas ou sons, associados a uma localização, objeto ou superfície no espaço. Apesar de avanços tecnológicos recentes da realidade aumentada e da computação ubíqua, segundo o autor, esse não é um conceito restrito a tecnologia atual, mas trata-se de uma forma de ver o espaço aumentado como uma ideia e prática cultural dentro de uma perspectiva histórica. Assim, meios como a pintura parietal, a escultura e a arquitetura são exemplos tradicionais de combinação de espaços diferentes, como por exemplo a virtualidade de uma imagem sobre a arquitetura de um prédio. É claro que o espaço aumentado eletronicamente é único devido a possibilidade de alteração das

informações multimídia através do tempo ou a cada sujeito e interação específica.

Na instalação “Telefone” (2018), o conceito de espaço aumentado é usado para compreender a experiência subjetiva do interator com a obra na combinação de espaços diferentes através da interface da instalação. Cada interação é única, o “Telefone” (2018) através do som do toque da campainha atrai a atenção do transeunte e o convida a interação, a simulação da ligação estabelece a confluência entre o espaço da imaginação do sujeito/interator, o espaço físico da galeria em que se encontra e o espaço virtual das ligações atendidas ou realizadas no aparelho. O interator está na zona urbana de Belém, mas sua percepção é expandida para a zona da floresta onde foram gravados os áudios dos pássaros e a sua própria imaginação na reconstrução desses espaços. O som do canto dos pássaros associado ao aparelho telefônico em um simulacro é o indutor para aquele que frui a instalação refletir ou apreciar ludicamente a sua experiência.

Assim, é através da experiência e dos contrastes que a instalação procura ser uma interface para se refletir esteticamente sobre a liberdade do homem, sua relação com a natureza e a tecnologia. Além do contraponto espacial, é estabelecida uma relação anacrônica entre o tempo presente dos meios digitais (aparelhos móveis, aplicativos e internet) e o passado eletromecânico (telefone residencial, redes telemáticas analógicas).

O smartphone com acesso à internet e suas tecnologias de localização tornou-se um meio único, com aplicativos conscientes

de localização do usuário, usado nas mais diversas tarefas do dia-a-dia, seja para evitar o trânsito, escolher o melhor restaurante na redondeza ou ser informado sobre o que fazer no local em que se encontra. Mas, ao mesmo tempo que o dispositivo é usado para realizar essas tarefas, ele também coleta as informações de localização e preferências do usuário podendo determinar a sua ação ou se tornar um filtro da sua realidade. Para Manovich (2005) não se pode esquecer que o espaço aumentado é também um espaço monitorado.

As imagens passam a ser consumidas junto com sua localização, e os smartphones se tornam também agenciadores de nossa identidade cívica (ANDERS, 2002) entre o que apresentamos no espaço físico e no ciberespaço. Definitivamente, as novas tecnologias móveis e aplicativos como “Facebook”, “Instagram” e “WhatsApp” potencializaram a espetacularização da sociedade e o culto a imagem, a construção de simulacros, a simulação e a dissimulação de muitos eventos capazes de mudar a dinâmica das estruturas que até certo momento tínhamos como sólidas. Assim, conforme coloca Baudrillard (1991, p.153):

O imaginário era o alibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna alibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação. E é paradoxalmente o real que se tornou a nossa verdadeira utopia – mas uma utopia que já não é da ordem do possível, aquela com que já não pode senão sonhar-se, com um objeto perdido.

Pensar as possibilidades poéticas do espaço aumentado é uma forma de procurar outro caminho para o uso das tecnologias

disponíveis ao nosso alcance, assim como foi com a fotografia e o vídeo. A mudança de paradigma, no entanto, está na passagem do campo da representação para o campo da simulação na prática artística. Campo já amplamente explorado em jogos eletrônicos e simuladores digitais voltados ao entretenimento e a prática educacional. No entanto, a arte se distingue do entretenimento por justamente usar os meios de forma reflexiva e por vezes metalinguística, assim o jogo na arte quando acontece trás inevitavelmente elementos da realidade e do projeto poético de um artista inserido em um contexto sócio político. Portanto, compreende-se em linhas gerais que, enquanto o entretenimento é uma válvula de escape à realidade, a arte é uma ilusão que transforma o real.

Antes do início do desenvolvimento do projeto da instalação "Telefone" (2018), houve um período de observação e reflexão sobre a cidade de Belém, seus postes de energia com tantas gambiarras que mais parecem ninhos distópicos de pássaros que disputam o espaço urbano com as mangueiras e as sumaúmas, as estruturas e contrastes visíveis da cidade de tempos e tecnologias diferentes, telefones públicos (orelhões) que não funcionam em meio a um caótico espaço urbano na Amazônia. Em um momento sem aviso surgiu a ideia da instalação "Telefone" (2018), fiquei pensando sobre ela e sua viabilização por vários dias, não queria usar qualquer aparelho moderno de telefone ou smartphone, inicialmente a ideia seria interferir nos telefones públicos da cidade, mas depois optou-se pela apropriação de um telefone antigo que também tivesse uma

relação com o passado e pudesse contrastar com os meios utilizados hoje para comunicação.

A princípio optei pelo objeto do telefone por questões práticas e de viabilidade do projeto pois não consegui autorização para utilização dos telefones públicos, mesmo os que não funcionam. Porém, hoje reconheço que a escolha do objeto foi assertiva também do ponto de vista poético, pois o aparelho residencial é mais intimista e dialogava melhor com as outras instalações presentes na exposição "Interurbano" (2018). Com a ideia definida, iniciei o estudo do desenvolvimento do hardware e a programação do software para reproduzir os áudios usando micro controlador Arduino e o módulo de áudio DF-Player acoplados ao circuito eletromecânico do telefone analógico. Para essas etapas contei com a participação de dois engenheiros e técnicos mais experientes em Arduino, Bruno Dutra e Lucas Gouveia, ambos também da Universidade Federal do Pará.

Segundo Massimo Banzi (2011), Arduino é uma plataforma de computador físico, open-source, baseada em uma simples placa com microcontrolador para recepção (input) e emissão (output) de informações aliada a uma plataforma de desenvolvimento que implementa a linguagem de programação Processing. Esse sistema embarcado foi desenvolvido por Massimo Banzi para designers e artistas desenvolverem trabalhos interativos de forma intuitiva e acessível. O projeto de Banzi faz parte de uma mudança de mentalidade por parte de uma parcela de artistas e engenheiros da computação que resolveram trabalhar juntos para desenvolver uma plataforma que aproxima tecnologias da

microeletrônica à arte, levando com isso a problematização e conscientização de várias questões referentes à influência que a tecnologia tem no nosso cotidiano.

Articulando esses fatores da produção artística, a instalação “Telefone” (2018) conseguiu construir um espaço aumentado (MANOVICH, 2005) com sobreposição de informações dinâmicas, eletronicamente alternadas, sobre o espaço físico que instigou a reflexão de vários indivíduos sobre as razões de pássaros estarem ao telefone, mais especificamente em uma grande cidade na Amazônia. Sem saber que os pássaros não se encontravam mais na cidade ou como o aparelho funcionava, os interatores os escutavam e procuravam outros números ávidos para conhecer o canto de outros pássaros. A lógica da comunicação assim era transformada em uma experiência estética na qual o simulacro da ligação induzia os interatores a experimentar o canto das aves junto com suas memórias e reflexões sobre a obra.

Referências

ANDERS, Peter. Toward an architecture of mind. *Artnodes*, n. 1, 2002.

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

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BANZI, Massimo. Getting Started with Arduino. 2. ed. Sebastopol: O'reilly, 2011.

BOGBAN, Robert C.; BIKLEN, Sari Knopp. Investigação qualitativa em educação. Lisboa: Porto Editora, 1994.

BOURRIAUD, N. Estética relacional. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.

COSTA, Mario. O Sublime Tecnológico. São Paulo: Experimento, 1995.

DURAND, G. As estruturas antropológicas do imaginário. Trad.: Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FLUSSER, V. Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: FOUCAULT, M. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta; tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIANNETTI, C. Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

JUNG, C.G. Tipos Psicológicos. Petrópolis: Vozes, 2008.

MANOVICH, Lev. The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada. 2005, Disponível em:<http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/manovich_augmented_space.html> Acesso em: 15 abr. 2013.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário. Escrituras, São Paulo. 2001.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da Criação: Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. Trad.: Ana Maria Falcão e Luis Leitão. Lisboa: Presença, 2001.

WEIBEL, P. "The World as Interface". In: Druckrey, Timothy (Org.). Technology and Visual Representation. Nova York: Aperture Foundation, 1996.

ESCREVER NO PAPEL E NO VIRTUAL
REFLEXÕES SOBRE TENSÕES ENTRE O ANALÓGICO E O
DIGITAL

WRITE ON PAPER AND VIRTUAL
REFLECTIONS ON TENSIONS BETWEEN ANALOG AND
DIGITAL

Márcio Lins de Carvalho

RESUMO: O presente artigo trata da experiência no uso da caneta Pen+ Ellipse que permite a escrita no papel e, simultaneamente, num "caderno virtual" presente no aplicativo da fabricante da caneta. Pretende-se explorar algumas reflexões sobre o contato com uma ferramenta que funciona em dois planos de criação vistos como opostos, o analógico e o virtual. Para ajudar nessas reflexões, usa-se principalmente o raciocínio filosófico de Vilém Flusser numa coleção de palestras chamadas "Artifício, Artimanha, Artefato" e, como suporte, a obra "A vingança dos analógicos" de David Sax. O texto aborda, sob a perspectiva da experiência pessoal do autor, com a caneta citada, tentando entender que relações de criação possíveis existem no conflito perceptível na dupla função da caneta.

PALAVRAS-CHAVE: Analógico; Digital; Artifício; Experiência; Criação.

ABSTRACT

This article deals with the experience of using the Pen + Ellipse pen that allows writing on paper and, simultaneously, in a "virtual notebook" present in the pen manufacturer's application. It is intended to explore some reflections on contact with a tool that works in two creation plans seen as opposites, the analog and the virtual. To help in these reflections, Vilém Flusser's philosophical reasoning is mainly used in a collection of lectures called "Artifice, Artimanha, Artefato" and, as a support, the work "The vengeance of analogs" by David Sax. The text addresses, from the perspective of the author's personal experience, with the quoted pen, trying to understand what possible creative relationships exist in the perceived conflict in the pen's dual function.

KEYWORDS: Analog; Digital; Artifice; Experience; Creation.

Na história do desenvolvimento tecnológico os aparatos criados para criação têm procurado mimetizar a qualidade manual para a fatura digital dos bits e bytes mostrados numa tela; se antes a escrita era caligráfica, foi dando lugar aos caracteres trabalhados na tipografia oferecida por máquinas datilográficas, depois em editores de texto em telas de fósforo verde e, em seguida, à editores gráficos de texto nos computadores que permitem desenvolver um texto, do início até sua formatação final na tela digital.

Para o desenho, a reprodução contou com as máquinas de reprodução múltipla, depois a fotografia, em seguida os softwares de criação de imagens com interferência mais rudimentar e, hoje em dia, obras inteiras são feitas e consumidas nos computadores.

O caminho até o virtual tem sido trilhado para que a criação se conceba e se consuma dentro do "virtus" (virtual) que acompanha, lado a lado, o pensamento.

Mas, como um ciclo, o movimento do virtual busca a experiência analógica para diversificar suas experiências, pois cada vez mais fica evidente que o virtual não guarda essencialmente a experiência da criação, mas as fundações de fornecer uma experiência em si. Dispositivos tecnológicos recentes como mesas digitalizadoras e e-readers têm buscado trazer recursos que simulem cada vez mais fielmente a experiência de contato com um dispositivo analógico.

Neste trabalho, devemos abordar aparato interessante que levou a vários questionamentos sob a ótica de Vilém Flusser em suas palestras *Artifício, Artimanha e Artefato*!

Trata de uma caneta digitalizadora.

Assemelha-se à uma caneta aparentemente comum, mas que carrega na sua ponta uma pequena câmera infravermelha que passa as informações filmadas para um celular ou tablet via conexão bluetooth. A caneta, junto com um aplicativo digital, carrega ainda várias funções como "ditado em voz", transcrição em várias línguas, edição de cor, entre outros.



Figura 1 - a caneta Pen+ Ellipse que permite a escrita analógica e digital

O que desejo atentar aqui é o paradoxo tecnológico do usuário: criação de forma "analógica" e, simultaneamente, de forma "digital".

Considerando que existem ferramentas de criação inteiramente digitais e que simulam a criação analógica, então qual será o apelo deste tipo de ferramenta? Foi

através da experimentação com o dispositivo que reflexões e respostas apareceram mostradas aqui floresceram; leituras de textos sobre as questões de tecnologia foram feitas também para acompanhar e diversificar as questões e possíveis respostas ante a experimentação. Este artigo é um apanhado da experiência com a caneta.

Linhas no papel e na tela

Lembrando Flusser no texto supracitado, deixa claro que "O derradeiro artifício do homem é o próprio homem" (FLUSSER, 2016), vale dissertar um pouco, para ambientar a situação da caneta em questão à reflexão de Flusser, o que o teórico descreve enquanto um processo universal sobre a relação do homem com a técnica: "a técnica altera o objeto, o objeto alterado altera técnica, a técnica alterada altera o sujeito, e o sujeito alterado altera a técnica" (FLUSSER, 2016). Técnica, objeto e sujeito são elementos que interagem no decorrer da ação da arte e detém, nessas mudanças, o que sujeito, técnica e obra podem oferecer ao mundo.

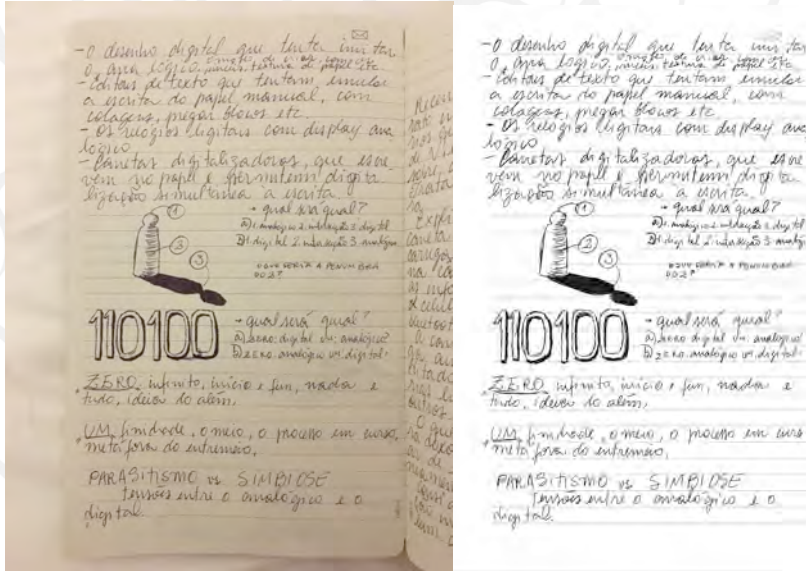


Figura 2 - À esquerda a criação analógica, com a caneta, e à direita seu reflexo digital exportado do aplicativo.

A técnica alterando o objeto, no sentido da caneta digitalizadora, fornece dois produtos para-velos: a criação analógica e seu reflexo digital; ao desenhar, escrever, rabiscar ou outra ação que caneta e papel permitem a séculos, uma cópia se estabelece no virtual, com traços e linhas digitais mimetizando o ato físico-sensorial (tátil e visual) da escrita no papel. Este processo já é alterado por permitir um segundo produto que se instalou num suporte diferente (a criação digitalizada no aplicativo).

Nesse sentido, a mimetização da escrita manual no ambiente digital por um instrumento físico ressignifica o uso da caneta para uma função mediadora por uma missão fim, a de obter o reflexo digital da ação manual. Fica realmente evidente a ambiguidade que a caneta expõe quando

pensamos no ato de retirar algo da natureza e colocar em criação artística em suporte analógico, pois este é um processo em si, rico e cheio de nuances, um artifício milenar que é objeto de estudo por séculos; mas ao acrescentar a derivação digital neste processo, relega-o a um processo-meio para evidenciar um outro objeto-fim, imaterial e que incita quem o usa a repensar o modo de escrever, desenhar, rabiscar.

Na minha experiência, por mais que a caneta se mostrasse como disposta a captar os detalhes da escrita manual “pura” por assim dizer, não conseguia separar o fato de que a criação no papel seria repassada para o ambiente digital e acabei por pensar no papel como um suporte de criação para tal, pensando nas possibilidades de alteração da imagem digitalizada enquanto desenhava no papel. A técnica altera o objeto.

Levando isso em consideração, o produto da versão digital se tornou o objeto alterado e, portanto, altera a técnica, o qual a criação digital (oriunda da ação analógica), permite outros modos de ação da técnica, podendo mudar cores das linhas, palavras e desenhos feitos pela caneta; enviar por correio eletrônico; editar em programas de vetorização, entre outras funções. A ação da técnica sobre o objeto se alterou e ganha possibilidades outras.

O ecossistema de possibilidades da versão digital dos rascunhos se mostrou outra faceta da tensão entre o analógico e digital. A caneta apresentando apenas uma cor

e espessura de linha quando usada no papel, seu resultado digital permitia uma miríade de alterações que não poderia imaginar com um só instrumento analógico, ou, pelo menos, o instrumento que tinha em mãos. Estava evidente que a função final de digitalização e alteração deste produto virtual era o que se mirava como objetivo da experiência; sendo assim, meu desenho passou a tentar prever as escolhas possíveis de cores, espessuras, recortes entre outros. O objeto alterado altera a técnica.

Assim, percebendo as potencialidades da criação digital derivada, o sujeito altera sua técnica, prevendo as possibilidades de atuação em objetos novos, passou a criar com essas premissas em mente e, a partir daí, reinicia o ciclo, testando técnicas para retirar, outros objetos alterados.

Prevendo os possíveis usos de desenhos em papel que poderiam ser imediatamente digitalizados, minha visão daquela experiência de desenho me permitiu perceber as aplicações que o produto digital seria capaz de mimetizar, ou seja, de oferecer num desenho digital a autenticidade do desenho a mão sendo, este desenho, realmente manufaturado, simultaneamente físico e virtual.

Nesse ponto o que foquei foi deixar o desenho virtual mais próximo do analógico, entendendo que a facilidade de padronização do desenho digital seja um obstáculo a essa impressão de "manufatura autêntica", algo que, não raro, se mostra laborioso para replicar em desenhos feitos

diretamente no ambiente virtual. Ainda que em palavras duras, David Sax em sua pesquisa sobre o conflito entre analógico e digital na obra "A Vingança dos Analógicos" coloca esse tipo de conflito ao passar do analógico para o virtual.

Criatividade e inovação são movidas pela imaginação, que murcha quando é padronizada, o que é exatamente o que requer a tecnologia digital ao codificar tudo em uns e zeros, dentro dos limites aceitos pelo software (SAX, 2017, p. 58-59)

Particularmente discordo que criatividade, inovação e imaginação sejam "murchadas" pelos eventuais limites da tecnologia digital, mas no raciocínio que tive da experiência com a caneta Pen Ellipse, de uma eventual facilidade em replicar a espontaneidade do rabisco no papel em comparação com o esforço em fazer diretamente no digital, raciocínio se aplica parcialmente, de fato a experiência direta no papel é insubstituível, mas a experiência com a caneta digitalizadora permite que este patamar seja superado.

Reflexão esta que é condizente com Flusser quando este reclassifica o termo "artifício" ao dizer que o termo significa "fazer técnico", no sentido de um fazer não espontâneo, mas deliberado (FLUSSER, 2016), ou seja, deliberadamente – considerando as opções possibilitadas pelo objeto – a criação digital que mimetiza a analógica permite a liberdade a quem usa de escolher qual fatura (digital ou analógica) o serve melhor ao propósito de criação; claro considerando

apenas as duas perspectivas mais evidentes, com a prática é possível ver outras perspectivas de criação para além das aqui expostas.

Mas ainda se faz necessário refletir sobre a pergunta que move este escrito: porque manter o processo analógico se o processo digital se propõe ser suficiente para suprir a criação?

O “papel” do analógico na experiência digital

Parte disso pode ser visto na qualidade da experiência que, sendo ela diversa, não exclui as possibilidades, pelo contrário, as agrega e permite aumentar seu leque do possível (tanto em ação quanto em percepção), sendo elemento base para as mudanças descritas na premissa de Flusser sobre o artifício.

A escrita analógica não foi, desde seu estabelecimento, substituída no surgimento da escrita digital, tanto a versão analógica quanto digital permaneceram concomitantes em suas atuações enquanto técnica. Assim, a experiência de escrever/desenhar/esquematizar (criar) ganha alterações que permitem derivar nos objetos e sujeitos. Flusser evidencia essa permanência, colocando como transformação, é na mudança que determinada técnica se perpetua.

Trata-se de técnicas que salientam o aspecto objetivo do ser animado, e alteram tal aspecto. [...] São técnicas que ultrapassam o aspecto fenomenal do outrora chamado “real”, para penetrarem o campo relacional

concreto sobre o qual os fenômenos repousam (FLUSSER, 2016, 2ª palestra, p. 6)

Percebendo o fluxo de tecnologias que se perpetuam pela história, o que Flusser acaba por colocar é que por mais que a criação digital permita mais alterações, mais possibilidades e alcances, ela não vem do nada, se reporta para a criação analógica de onde foi gerida e ainda é referência, mesmo que o papel, nesta experiência, seja mais um artifício num ecossistema de artifícios.

Mesmo a percepção do papel é mudada, essa mudança não é referente à exclusão, pelo contrário, ele é reinterpretado e sua importância é colocada em perspectiva ante as características do digital. Neste ponto cito David Sax quando trata da sobrevivência do papel e da escrita ante ao registro digital, quanto a permanência e durabilidade do aparato analógico:

“Eu aprendi isso do pior jeito, na época da faculdade, quando um semestre inteiro de notas que eu tomava em um pequeno laptop não conseguia ser sincronizado com o meu computador de mesa, acabando com três meses de aulas. Só fotocópias de anotações feitas à mão por meus amigos me ajudaram a não reprovar naquelas matérias” (SAX, 2017, p. 60).

Essa percepção do sujeito sobre os meios é outro ponto crucial para o entendimento da técnica e do uso do objeto. Se na época da faculdade do autor ele tivesse um aparato como a caneta em questão neste escrito, ambos os meios

estariam disponíveis e cada faceta do duplo criado serviria como “backup” do conteúdo.

A tensão entre os lados analógico e digital acaba por se manifestar no sujeito e nas técnicas aplicáveis; a integração proposta pela caneta faz o indivíduo encarar um caminho que, a priori, se iniciaria no analógico e terminaria no digital (do físico ao intangível), mas perceber que a interação com o objeto é parte de um processo ajuda a entender que a passagem para o digital pode, facilmente, ser uma etapa que permite usar o resultado digital como forma de passá-lo para o plano analógico em adição à permanência no campo eletrônico.

São digressões que permitem expandir (ou diluir) a percepção entre o que pode ser analógico, digital, físico e imaterial, dentro de um processo de criação.

Impressões (finais) rascunhadas

Dentro de diversos processos (artísticos em particular) a diversidade de técnicas, sujeitos e objetos implica na alteração do ser criativo em si. Se a caneta permite a criação digital por meio da escrita analógica, a faceta digital muda o modo de escrever analogicamente, o modo de lidar com seu extrato digital e o modo como o sujeito entende a escrita analógica.

Se técnicas seculares convivem com técnicas recentes, por mais similares que os objetos oriundos destas possam ser, a possibilidade de mudanças nos processos mentais são o que

Flusser busca evidenciar na sua máxima de que "O homem é o derradeiro artifício do homem".

A experiência enquanto campo de atuação do artifício fornece repertório mais que suficiente para que este seja um fluxo contínuo à ação do pensamento e criação humana; escrever, desenhar, programar (criar em si) encontra nos diferentes movimentos do analógico e digital meios de alterar sujeito, técnica e objeto não apenas na transição entre um campo e outro (um meio e outro), mas nos atritos entre esses campos através da experimentação tecnológica (considerando que os meios analógicos também são tecnologia, em perspectivas outras, mais gerais).

Algo devidamente experimentado na criação deste texto, que, em sua quase totalidade, foi desenvolvido usando a caneta que despertou esta reflexão.

¹ Trata-se de três palestras dadas em 1985 na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, seus manuscritos foram publicados em 2016 no Arquivo Vilém Flusser do grupo CISC (Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia) da PUC-SP.

Referências

FLUSSER, Vilém. *Artifício, artefato, artimanha*. Arquivo Vilém Flusser. São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?p=595>.

Acessado em: 22/11/2019.

SAX, David. *A Vingança dos Analógicos: porque os objetos de verdade ainda são importantes*. ANFITEATRO. Rio de Janeiro, 2017.

**VOZES DA FLORESTA: SONS E SENTIDOS IN-IMAGINÁVEIS QUE
AINDA ESCAPAM À PARAFERNÁLIA SONORA-TECNOLÓGICA E
DIGITAL GLOBAL**

**FOREST VOICES: IN-IMAGINABLE SOUNDS AND SENSES THAT
STILL ESCAPE TO GLOBAL SOUND-TECHNOLOGICAL AND
DIGITAL DISORDER**

**Marlise Borges –
Pesquisadora/Cáspes Líbero-SP**

RESUMO: O compositor amazônico Walter Freitas utiliza em sua música compassos irregulares e escalas alternativas (raramente usadas) e uma execução instrumental também diferenciada, que ao lado de reinvenções poéticas e fonéticas (não simplesmente uma transcrição dos falares amazônicos) resulta numa recriação literária. Músico, poeta e dramaturgo paraense, ele desenvolve no texto de suas canções (como também em suas obras para teatro), relações com situações de transformações, por meio de pensamentos e informações que partem de uma oralidade amazônica. É a voz do autor em performance, como diria Paul Zumthor (1997). Seria a arte poética e musical de Walter Freitas, então, um dos trabalhos mais originais e instigantes na arte amazônica e brasileira?

PALAVRAS-CHAVE: Walter Freitas. Oralidade Amazônica. Arte Amazônica. Arte Estranha.

ABSTRACT: The Amazonian composer Walter Freitas uses in his music irregular bars and alternative scales (rarely used) and a differentiated instrumental performance, that together with poetic and phonetic reinventions (not simply a transcription of Amazonian speech), results in a literary recreation. Musician, poet and playwright from Pará, he develops in the text of his songs (as well as in his works for the theater), relationships with situations of transformation, through thoughts and information that come from an Amazonian orality. It's the voice of the author in performance, as Paul Zumthor (1997) would say. Would Walter Freitas poetic and musical art, then, be one of the most original and thought-provoking works in Amazonian and Brazilian art?

KEY WORDS: Walter Freitas. Amazonian Orality. Amazonian Art. Strange Art.

Segundo Lotman (1978, p. 52), a linguagem da arte modeliza os aspectos mais gerais da imagem do mundo. Isto posto, a música, para Walter Freitas (artista amazônico que apresento aqui como compositor de uma música considerada diferente, estranha e heterogênea) é uma das linguagens em que ele “define o próprio tipo de relação com a realidade e os princípios fundamentais de sua reprodução artística” (LOTMAN, 1978, p. 52).

A arte é um sistema modelizante secundário,ⁱ afirma Lotman (1978, p. 37). Ou seja, está numa linguagem secundária (ou sistema de modelização secundário), cuja estrutura de comunicação se sobrepõe ao nível linguístico natural.

Lotman (1978, p. 53) diz que em uma obra de arte de talento tudo é recebido como tendo sido elaborado. No entanto, ao entrar na experiência artística da humanidade, a obra, para as “futuras comunicações estéticas, torna-se completamente linguagem; e o que era um acaso de conteúdo para um determinado texto, torna-se um código para a posteridade” (LOTMAN, 1978, p. 53).

O semioticista russo Iúri Lotman (1978, p. 41) refere-se à arte (entre os outros sistemas semióticos) como um sistema de comunicação, onde qualquer ato (desta comunicação) inclui um emissor e um receptor da informação. Com relação ao trabalho artístico de Walter Freitas, ele (que inicialmente foi um receptor da cultura amazônica) agora é o emissor e transmite informações ao receptor (que passa a ser o povo amazônico e brasileiro), através de sua linguagem musical, que é o seu “código”.

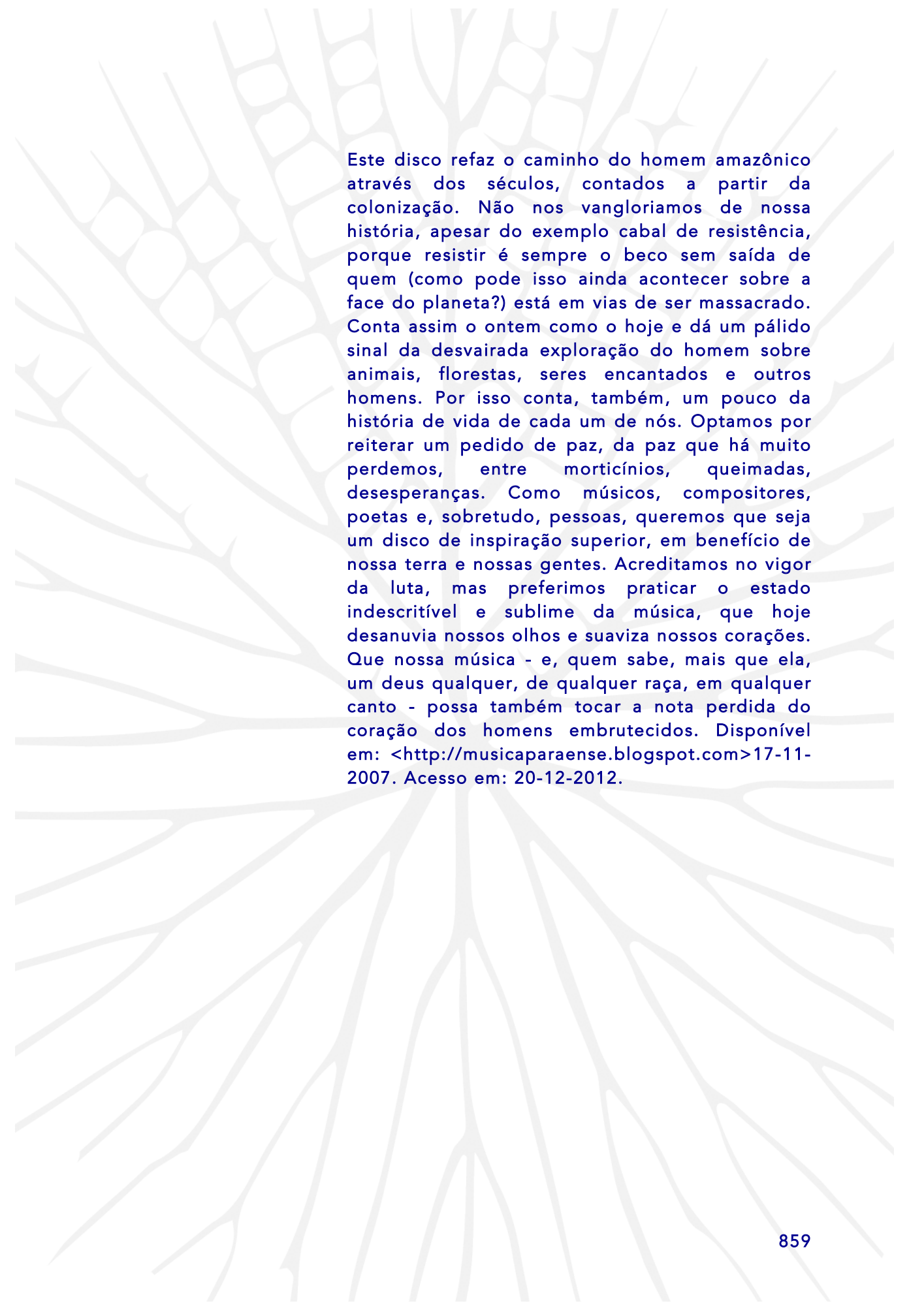
Isto explica o fato de o escritor goiano (radicado no Pará) Marcos Quinan, que é também compositor, poeta, artista plástico e produtor de artes, lembrar, em seu "Abaribó blogspot" (2012), a primeira vez em que viu e ouviu (encantado) a arte poética e musical de Walter Freitas. Para Quinan (2012), trata-se de um dos trabalhos mais originais e instigantes na música amazônica e brasileira. Surpreso, ele afirma que a sensação era de estar diante de uma entidade. Algo avassalador, não havia nada parecido. Uma estridência, como vozes de tudo que vive na floresta e nos rios, naquela sonoridade.

Naquele momento da vida, Marcos Quinan (que mais tarde seria o produtor do 1º disco de Walter Freitas, "Tuyabaé Cuaá" (1988), pelo selo Outros Brasis), se dava conta da utilização que fazia Freitas, em sua música, de compassos irregulares e escalas alternativas (raramente usadas) e uma execução instrumental também diferenciada, que ao lado de reinvenções poéticas e fonéticas (não simplesmente uma transcrição dos falares amazônicos), resultava numa recriação literária. Para ele, foi emocionante e definitivo estar ali diante de um "mestre" (como ele o classificou), mostrando com sua obra e seu jeito de apresentá-la, "o que não imaginava possível reunir na criação: limpidez, diferenciamento e originalidade, construída na complexidade e na sofisticação da simplicidade" (ABARIBÓ-BLOGSPOT, 2012).

A harmonia, o ritmo, o andamento, uma surpresa inesperada, atrás da outra. As letras, quase um dialeto. Linguagem reconstruída ou (re)arrumada a partir da oralidade amazônica e do som das palavras e expressões colhidas da formação

cultural, da nossa mistura étnica e racial. Um ajuntamento de vivências e modos vindos de todos os tempos. Viola e violão tocados com precisão incomum e uma voz que passeava também pelo falsete com naturalidade, vibrando na possibilidade de cada canção deixada dentro da gente (QUINAN. Walter Freitas, O que vem do Norte. 11/06/2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).

Com uma carreira que ultrapassa os trinta anos, Walter Freitas já dividiu os palcos (como músico e intérprete/vocalista) com vários nomes da música amazônicaⁱⁱ e de outros cantos do país. Entre os projetos desenvolvidos na linguagem musical destaca-se o CD "Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia", produzido e gravado pela CLIMA (Associação de Letristas, Intérpretes e Músicos) do Pará, em 1997. Este trabalho foi produzido pelo compositor (também) amazônico César Escócio e por Walter Freitas (que fez a direção musical e artística, os arranjos e o roteiro). Participaram desta coletânea vinte compositores e intérpretes paraenses, além de um grande número de instrumentistas, também de Belém do Pará. O CD apresenta 10 canções que falam das lutas populares da Amazônia, desde a revolta dos índios no Forte do Castelo (um marco da fundação de Belém, no século XVII) e de outras situações presentes, reais, como a condição objetiva das prostitutas da região. Segundo declaração feita pelo padre Bruno Sechi, no Blogspot Música Paraense (2007):



Este disco refaz o caminho do homem amazônico através dos séculos, contados a partir da colonização. Não nos vangloriamos de nossa história, apesar do exemplo cabal de resistência, porque resistir é sempre o beco sem saída de quem (como pode isso ainda acontecer sobre a face do planeta?) está em vias de ser massacrado. Conta assim o ontem como o hoje e dá um pálido sinal da desvairada exploração do homem sobre animais, florestas, seres encantados e outros homens. Por isso conta, também, um pouco da história de vida de cada um de nós. Optamos por reiterar um pedido de paz, da paz que há muito perdemos, entre morticínios, queimadas, desesperanças. Como músicos, compositores, poetas e, sobretudo, pessoas, queremos que seja um disco de inspiração superior, em benefício de nossa terra e nossas gentes. Acreditamos no vigor da luta, mas preferimos praticar o estado indescritível e sublime da música, que hoje desanuvia nossos olhos e suaviza nossos corações. Que nossa música - e, quem sabe, mais que ela, um deus qualquer, de qualquer raça, em qualquer canto - possa também tocar a nota perdida do coração dos homens embrutecidos. Disponível em: <<http://musicaparaense.blogspot.com>>17-11-2007. Acesso em: 20-12-2012.



Figura 1: CD "Omami, Omami: Lutas Populares na Amazônia" – produção: CLIMA (Associação de Letristas, Intérpretes e Músicos) Belém-Pará,1997.

Nos anos 1990, Walter Freitas apresentou-se nos palcos de Belém ao lado do cantor paraense Rafael Lima, nos shows "Um Grito na Mata" e "Prata Alumiã". Mas o concerto "Vereda Brasil" foi o show mais apresentado pelos dois artistas. Foram diversas temporadas (e já nos anos 2000) em teatros de Belém e Florianópolis e ainda por ocasião do evento internacional "Fórum Social Mundial", realizado no Rio Grande do Sul (em Porto Alegre) em 2003 e em Belém do Pará, em 2009.



Figura 2: Imagens do show musical "Vereda Brasil", com Walter Freitas e Rafael Lima.

Vereda é um caminho que a gente quase sempre não sabe onde vai dar, mas que, de repente, descortina-se como uma trilha ou um 'rio', repleto de atrativos e sentidos (Show musical Vereda Brasil, Jornal O Liberal, Caderno de Arte, 21-05-2009).

O Grupo "Sol do Meio Dia"

Era janeiro de 1980. A FUNARTEⁱⁱⁱ (Fundação Nacional de Artes) do Brasil organizava nesta época um festival de música que ficaria conhecido como "Feira Pixinguinha", que na verdade nada mais era do que um desdobramento do "Projeto Pixinguinha",^{iv} outro evento mais ousado (idealizado pelo poeta

e produtor musical brasileiro Hermínio Bello de Carvalho), que teve o seu início no final da década de 1970 e permaneceu por toda a década de 1980, levando o melhor da música popular brasileira a várias capitais do País.

Em Brasília, a Feira Pixinguinha aconteceu em 1979. Na Bahia e no Pará (na capital Belém), em 1980. Um dos objetivos deste projeto de música era levar para os palcos e mais tarde para os discos (vinil, na época), artistas ainda sem expressão no mercado fonográfico nacional. E foi assim que no meio de grandes talentos que estavam surgindo no cenário musical e artístico, a Amazônia (e o Brasil) conheceriam Walter Freitas, o artista paraense que fazia a diferença na música, na poesia e na dramaturgia teatral. A Feira Pixinguinha classificou, então, para o festival e para o registro fonográfico, duas músicas de sua autoria: "Estrela Negra" e "Verdoenga".

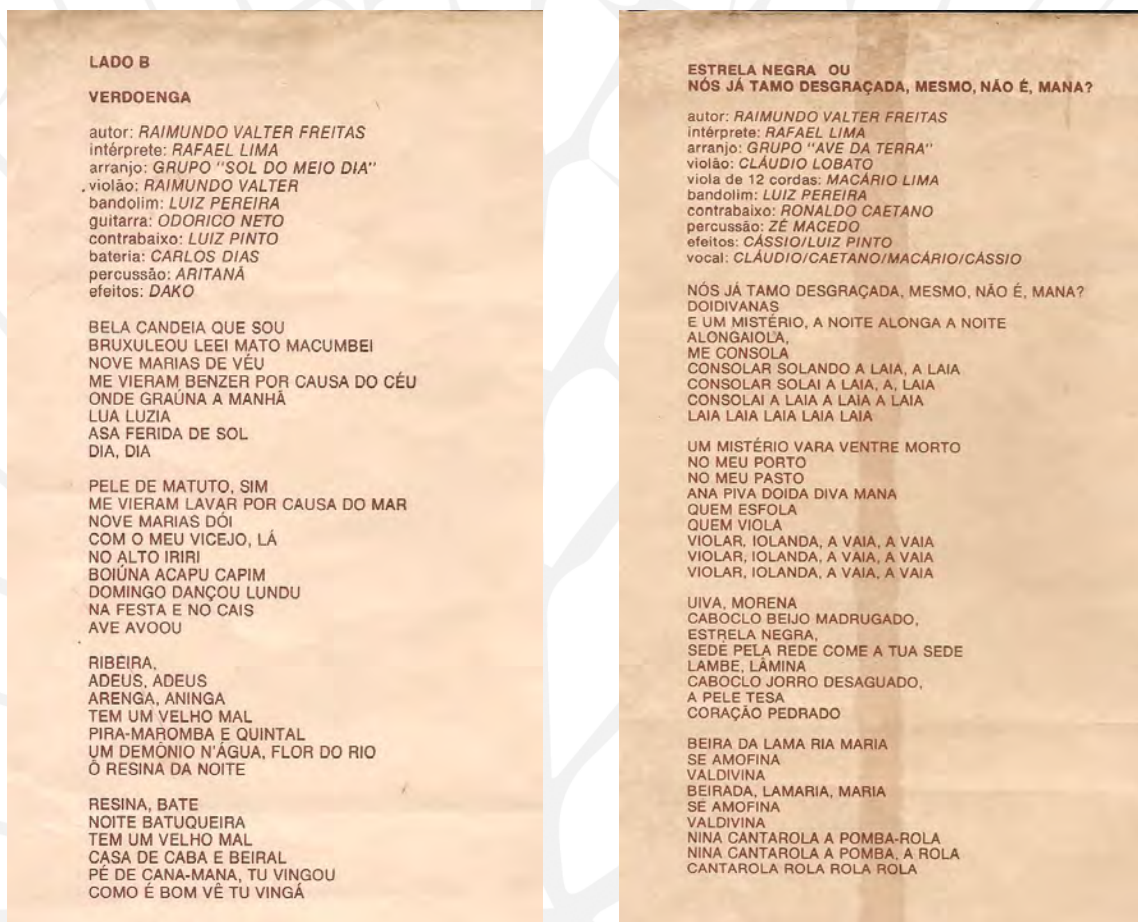


Figura 3 –Letras de “Verdoenga e Estrela Negra”, de Walter Freitas – encarte do LP gravado pela “Feira Pixinguinha”, evento realizado pela FUNARTE, em Belém-Pará, 1980.

Nas letras das canções classificadas para a Feira Pixinguinha percebe-se, claramente, pensamentos e informações que partem de uma oralidade amazônica. É a voz do autor em performance, como diria Paul Zumthor (1997, p. 84), “que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e se declara como tal”. Para Zumthor (1997), a oralidade da comunicação

permanece sem levar em conta a escrita, ligada a certas situações do discurso.

“Verdoenga” passeia pela cultura amazônica de forma marcante e “Estrela Negra” é um texto que já anuncia os neologismos que estarão sempre presentes nas obras musicais de Freitas. Estrela Negra é também uma narrativa urbana que acontece na zona do meretrício, em Belém do Pará. Logo, ela (a canção) sugere um discurso social.

Paul Zumthor (1997, pág. 98), lembra que o instinto de conservação social continua “implicitamente presente na obra em suas formas mais raras de poesia oral narrativa, contando algum acontecimento do passado, que já teve importância para a comunidade”. (ZUMTHOR, 1997, p. 98).

A premiação dessas duas canções para o festival de música e para a gravação em disco (LP) propiciou a Walter Freitas uma inserção inesperada no grupo “Sol do Meio Dia” (ele foi integrante deste grupo durante boa parte da década de 1980) e uma estreia em grande estilo no Teatro da Paz (teatro de arquitetura neoclássica, construído na época áurea do ciclo da Borracha, em 1878), em Belém do Pará.

O Teatro da Paz foi então o palco dos dois grandes eventos já citados: o “Projeto Pixinguinha” e a “Feira Pixinguinha”. Walter Freitas, neste período, já dedicava muitas horas ao estudo e ao trabalho musical, sobretudo porque já se dividia entre várias linguagens artísticas e isso multiplicava a necessidade de disciplina. Segundo ele mesmo conta, “era um tempo de plantio e de muita ralação” (Revista GOSTONOMIA, Walter Freitas e

suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em:

<<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012).

Entretanto, apesar da visibilidade midiática do projeto, Freitas sabia que sua história (assim como a de outros artistas contemporâneos de sua região) não seguiria o padrão ao qual o mercado musical estava acostumado a atuar, em relação à música brasileira. Este padrão, segundo ele mesmo explica, não seria aplicado à música, à arte amazônica. Para ele, "o padrão era aparecer um nome, dois, um grupo de uma região ou estado e de repente ir aumentando as circunvoluções da carreira até atingir uma mídia nacional, de alguma forma" (Revista GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012).

Walter Freitas não dirigia o seu olhar para um estrondoso sucesso, que a mídia poderia proporcionar. Segundo ele mesmo conta, nunca teve essa "febre", pois o seu foco individual sempre foi produzir o melhor, o diferente, o estranho e até o inimaginável. Tanto é, que sua entrada no grupo "Sol do Meio Dia" ofereceu aos outros integrantes importantes "feelings" de criação composicional/musical, no que diz respeito a melodias, ritmos e harmonias diferenciadas. Isto porque, de acordo com depoimentos de integrantes do grupo, publicados na revista PZZ (Pará Zero Zero, abril-maio de 2009), para conseguir fazer música de qualidade na Amazônia era preciso muito estudo, pesquisa

dos ritmos e sonoridades e aplicar em experiências subjetivas de criação e composição:

Viajar para o interior, para o meio do mato, das cidades ribeirinhas, para o interior de si mesmo e descobrir essa floresta de símbolos, de sons, com seus mistérios e imaginários poéticos, onde as possibilidades de criação são infinitas, conhecer tribos indígenas e seus rituais de passagem, onde a música cadencia os passos e nos leva à ancestralidade do mundo (PZZ – Pará Zero Zero, abril-maio de 2009, p. 24).

E era exatamente o que Freitas já fazia, antes mesmo de se juntar ao “Sol do Meio Dia”, pois (como faz questão de dizer) toda a sua energia, todo o seu foco, convergia para uma única e importante decisão: ser grande na sua arte.

A música sempre esteve e sempre estará, segundo afirma Walter Freitas, em todos os momentos de sua vida. E sem ela, diz o artista, não existe tempo presente algum, pois “ser músico é respirar, é poder existir, é saber que pela música poderei escapar de qualquer armadilha. Nesse universo, a possibilidade de compor é a mais completa maravilha” (Revista GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 26-12-2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012).

O grupo “Sol do Meio Dia”, ao lado de outros grupos musicais de Belém (de propostas semelhantes e igualmente importantes, da década de 1980) fizeram história no cenário artístico paraense. Era uma época, segundo declarações dos próprios

músicos, em que se divulgava muito a música clássica, elitista, algumas vezes mascarada de popular e amazônica:

O que existia no campo musical oficial eram inúmeros concertos de música clássica no Teatro da Paz, de difícil acesso à maioria da população, seja pelo preço dos ingressos, seja pela arrogância de suas fachadas, seja quanto ao interesse do público por esse tipo de expressão artística, tão distante do dia a dia da maioria das pessoas (PZZ – Pará Zero Zero, Abril-Maio de 2009, p. 27).

Foi então que, com o intuito de mudar o atual e hegemônico panorama de música erudita que reinava em Belém e com o propósito de levar a música para a periferia da cidade, o grupo “Sol do Meio Dia” decidiu criar um projeto de formação de plateia e pediu ajuda à Secretaria de Cultura do Estado do Pará, que subvencionou as apresentações. Foram ao todo 15 shows, em que o grupo, numa atitude de inclusão musical, intervenção urbana e divulgação da banda, apresentava-se em cima de um caminhão, percorrendo diversos bairros da periferia de Belém (Pedreira, Guamá, Sacramento, Marambaia, Terra Firme, Telégrafo, entre outros) e tocando músicas autorais, cujas letras abordavam questões ecológicas, sociais e culturais:

O ‘Sol’ incorporava suas realizações numa perspectiva dinâmica, onde a mistura do velho e do novo, a par de indicar certas mudanças que são inevitáveis, re-afirmava uma linha coerente de trabalho para evitar o mero folclorismo, o radicalismo nacionalista, o panfletarismo anti-estético, isto é, o panfletarismo pelo panfletarismo, para, “marioandradinamente e oswaldianamente” recriar de forma pessoal as

influências brasileiras e internacionais que estruturavam suas vivências cotidianas. Construir realmente uma linha de trabalho amazônica de forma espontânea, criativa e conceituada (PZZ – Pará Zero Zero, abril-maio de 2009, p. 26).

Ao que parece, estamos falando de artistas “mediadores sociais”, que tiveram como objetivo maior proporcionar encontros entre um outro tipo de música (que não somente a clássica) e uma plateia que não tinha acesso, nesta época, aos espaços que produziam arte.



Figura 4 – Grupo “Sol do Meio Dia”, na década de 1980. Walter Freitas tocando flauta.

Nota-se (nas declarações do “Sol do Meio-Dia” à mídia local) que o grupo não estava satisfeito com uma “certa” transmissão de valores e padrões artístico/estéticos e culturais, que, conforme apresentados nas citações acima, reforçavam uma posição de inferioridade das classes economicamente subalternas, ligadas a culturas populares (neste caso, à periferia

de Belém) em relação a uma cultura dita erudita que, para os integrantes do grupo, era imposta por uma classe social economicamente privilegiada. E onde eles deixam bem claro que (a tal classe) era representada por pessoas que tinham acesso ao ensino de música clássica (ou erudita) no Pará.

Fazendo parte de um panorama de desigualdade social percebe-se que o grupo “Sol do Meio-Dia”, com a sua arte musical, procurou então excluir a oposição erudito x popular. Fez aquilo que Jesus Martin Barbero (2009, pág. 98) falou em “re-situar o lugar do popular e assumi-lo como parte constituinte do processo histórico”.

Martin Barbero, em “Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia”, fala também da presença de um sujeito-outro, “até há pouco negado por uma história, para o qual o povo só podia ser pensado sob o rótulo do número e do anonimato” (BARBERO, 1997, p. 98).

Ao sair em busca de outros espaços, outros lugares (em bairros periféricos de Belém) em cima de um caminhão,^v para divulgar a sua arte, a sua voz que canta e ainda sonoriza harmônica, melódica e ritmicamente, o “Sol do Meio-Dia” assumiu, de fato, um “tipo particular de comunicação”, sem depender (totalmente) das instituições oficiais (igreja, estado, etc..), contribuindo, de fato, para a “criação de uma atmosfera de liberdade” (BARBERO, 1997, p. 102).

MERENQUEIRA *coll. Fruits*

Handwritten musical score for "Merengueira" in 2/4 time. The score consists of six systems of music. The first system shows the beginning with chords F, E, G, and C. The second system continues with E, Am, and Am, ending with "FIM". The third system is labeled "canto" and includes chords Am7#, Em4, Gm7, F/A, and E7. The fourth system has Am7, Em, Fm/A, and E7. The fifth system features Am7, Em7, Em6, A0*, and a first ending with A9/6. The sixth system includes a second ending with A9/6, Am7, C/Bb, and Bb6/A. The final system shows a first ending with D0, a second ending with Ab0, and a final ending with A0 and "depois D.C. E FIM".

"Merengueira" e "Tum-ta-tá"

merengueira (walter freitas)

Am7* Em4*
anum, bica meus olhos
Gm7 F/A E/A7
planta no balcão, planta os dois guaraná
Am7 Em*
forte é o chão da lua nova
Am6* E5#
braço de cabano, choro de quem baixa-mar
Am7 B4* Em6
nem que o sonoro vare a noite radio
A0* A9#
da sacramenta para o brasil
Am7 B4*
nem que tu venhas, merengueira, dançar
A0* A9#
nem que tu venhas pra merengar
Am7 ~~A9#~~ C/Eb
pássaro-canto nas entrepernas da manhã
Gm/A Ab°
índia cabocla feiticeira iauacanã
A7 C/Eb
fruta fruteira beira de rede igarapé
Gm/A D°
morena linda tucunari tucunaré
Am7 B4* EG
mela me breia, pucangueira, me dá
A0* A9#
da goma quente do tacacã
Am7 B4* EG
mela de novo, pucangueira, vem cá
deixa o meu povo se levantar
água doce amargou no fim
canto o suor, palavra ruim
livre ou preso canto o cantar
de belém do paraí.

Figura 5 - Partitura e letra de "Merengueira" – manuscritos cedidos pelo autor.

Falando especificamente da linguagem musical, dá para perceber que a intenção de Freitas em “Merengueira” foi fazer um reaproveitamento rítmico do merengue. Em entrevista a esta autora (junho/2012), ele diz que nunca teve a preocupação de compor carimbós, bois, sambas ou o que quer que seja, em seus formatos originais. Para ele, só vale se suas intenções ou objetivos forem suficientes para operar uma transformação nesses formatos, sem chegar ao ‘destempero’ de querer transformar isso em um novo padrão rítmico. Freitas, em suas composições, sempre partiu de um ritmo (quando usa um ritmo já definido) para trabalhar sobre ele. O que ele mais gosta mesmo é de poder jogar, brincar, alterar, mexer, tanto no ritmo, como na melodia e na harmonia.

Uma das interferências cruciais em Merengueira é o andamento. Naturalmente, o merengue tem um andamento mais agitado, mas Merengueira puxa esse andamento para trás. Na segunda parte da música nota-se uma intencional divisão melódica, a partir de algumas células rítmicas próprias do merengue. A diferença, então, reside aí, neste ponto. Enquanto no original o ritmo sustenta frases mais curtas e complementares do ritmo, em Merengueira a melodia persegue as células rítmicas e consegue chegar nessa divisão, que se apresenta com um swing, meio que de “batuque”.

Falando agora da linguagem verbal de “Merengueira”, percebemos que ela é um canto de amor a Belém do Pará. Um canto que, através do “sonoro” (o famoso “boca de ferro”, caixas de som fincadas nos postes das ruas da cidade) vai da

Sacramenta para o Brasil, exaltando o guerreiro cabano e pontuando, poeticamente, diversos elementos presentes nas "séries culturais" ^{vi} amazônicas. Mais exatamente, aquelas que caracterizam o estado do Pará.

Segundo Pinheiro (1982, p. 25), o escritor e tradutor soviético (importante membro do formalismo russo) Iuri Tynianov, é quem fala de séries culturais (ou sistemas culturais) como estruturas que, compostas de vários elementos, se interrelacionam e interagem entre si. Sendo assim, fazem parte destes sistemas (ou séries) as artes, como: o canto, a dança, a música, a performance e outros setores da vida cotidiana: a alimentação, o vestuário, a arquitetura, o mobiliário, entre outros. E para (re)conhecer as séries culturais paraenses, em Merengueira, basta lembrar das coisas marcantes que estão na letra da canção.

Podemos começar com a culinária: o tucunaré (um peixe da região) e a goma do tacacá (uma bebida típica que é acompanhada com camarão, com jambu – uma folha que deixa uma sensação de tremor na boca e com o tucupi – suco extraído da mandioca).

Na flora amazônica o guaraná, famosa planta medicinal em torno da qual os índios construíram uma de suas mais belas narrativas. Na fauna, o Anum (pássaro também da região amazônica, urbano, negro e de considerável tamanho).

Na música comparece o iauacanã, instrumento de sopro, indígena. E na dança, a própria merengueira, a mulher, a

dançadeira do merengue. Não se pode esquecer também das outras mulheres amazônicas, lembradas no texto: a índia, a cabocla e a feiticeira, personagens emblemáticas que atraem, seduzem e praticam todo tipo de encantarias. No texto da canção o autor cita a puçangueira (dona ou fazedora de puçangas, artifícios mágicos).

Percebe-se então, em Merengueira, aquilo que Vladimir Maiakóvski (poeta, dramaturgo e teórico russo) afirma, quando diz que a arte deve ligar-se estreitamente com a vida. Amálio Pinheiro (1982, p. 65), em "A Textura Obra /Realidade", é quem lembra desta frase, dita por Maiakóvski. Nesta mesma obra, Pinheiro (1982), observa que não há obras de arte acima, nem vida social (ou cotidiano) abaixo: "não há só estruturas modelares acima e a finitude concreta, abaixo: entre as muitas espécies de vida, que nascem e morrem, finitas e históricas, há a das obras de arte" (PINHEIRO, 1982, p. 28).

Ligar arte e vida, entender arte-vida como uma textura de sentido nem indiferenciada (a obra é um artefato material que se distingue dos outros) nem dicotomizada pela diferença metafísica (que eleva, de algum modo, a obra acima da espaciotemporalidade físico-material dos objetos), significa no presente original e inalienável da leitura, abolir o hiato que separa o palco e a plateia, vivenciar o representado como presentificação intensiva e amplificada de vida no sujeito receptor (PINHEIRO, 1982, p. 65).

Em "Tum-ta-tá" percebe-se também mais expressões amazônicas, assim como os modos de vida amazônicos, as formas de falar, as levadas rítmicas (indígenas e africanas) e ainda os

seres (em vários níveis), as entidades e assim sucessivamente. A isso tudo, Walter Freitas chama de “estética do misticismo”, uma expressão que, segundo ele, define este aspecto de sua música. Aspecto este, ligado ao uso de elementos místicos e/ou míticos que foram sendo incorporados pelo autor. Nesta canção, Freitas se apropria claramente dessas coisas e começa então a aprofundar e intensificar esse tipo de conceito. Vamos à letra de Tum-ta-tá:

Ei, neném/ São rãs e sapos no quintal vazio/
Ei, neném/ São chuvas finas na beira do rio,
Um bicho brabo nas “brenha”/
Prás bandas lá da mucajá/
Neném, a ginga das “égua”/
Na noite preta, tum-ta-tá/
E é tanto terço no roxo do frio/
Tum-ta-tá/
São sete embalos na rede navio/
Um tiro longe, quem fere/
Prás bandas lá da mucajá/
Neném, teus “filho” no mundo/
Na noite preta, tum-ta-tá/
Mata de mata que na terra de tua saia/
Menina, mãe d’água aguou/
Terra de terra que na mata de teu cabelo/
Recende cheiro-cheiroso/
Chuva, funga que fungou/
Rio de rio, de rio que na maresia dos olhos
menina, desembocou/
Noite de noite que na cabeceira da ponte/
Se afoga, peixe bubuia/
Moça, caboco emprenhou/
Ei, neném, adeus, quem dera/
Velas, ai marés/
Ei, neném, rio, Acre, o mundo/
Ai igarités /
Um pau-de-arara, silêncio/
Pras bandas lá da mucajá/
Tum-ta-tá morto, matado/
Na noite preta, tum-ta-tá/

Preta tu não "tem" medo/
 Tu não "tem" guia manicoré/
 Flor, flor dos aramados/
 Ferpa, farpado, seu coroné.

(Tum-ta-tá – Walter Freitas)

Figura 6 – Partitura de Tum-ta-tá

Freitas acredita que há um tempo mítico, em que o homem e a natureza são uma só coisa (e não existe diferença entre os dois). Tanto o homem quanto os elementos da natureza transformam-se, sucessivamente, em outros elementos. Transformam-se uns

nos outros. Os seres humanos procriam com animais, com cobras, com pássaros. Tem vida dupla, uma noturna, outra diurna, e por aí afora. Eles se teletransportam, vêem cenas distantes no seu matiri, como se estivessem diante de uma transmissão via satélite, ou diante de uma bola de cristal. Tudo isso está em antigas lendas indígenas amazônicas. E tudo isso também está reaproveitado, incorporado, relido, nos textos poéticos e na música de Walter Freitas. “Tum-ta-tá” é a prova cabal disso.

A poesia de “Tum-ta-tá” remete-nos, de fato, às narrativas indígenas, em especial àquelas que falam de transformações do ser humano em elementos da natureza. Para o autor, é a “estética do pavor”, é a “noite quando cai, no meio da floresta”.

Notas De Fim

ⁱ Não é preciso compreender secundário em relação à linguagem, unicamente, como utilizando a língua natural enquanto material. Se este termo possuísse um tal conteúdo seria ilegítimo introduzir nele as artes não verbais (pintura, música ou outras). No entanto, a relação aqui é mais complexa: a língua natural é não só um dos sistemas mais precoces, mas também o mais poderoso sistema de comunicação na coletividade humana. Pela sua própria estrutura, ela exerce uma poderosa influência sobre o psiquismo dos indivíduos e em muitos aspectos da vida social (LOTMAN, 1978, p. 37).

ⁱⁱ Em todos os momentos da História da Amazônia as diversidades artísticas afirmaram-se nos (e afirmaram os) elementos característicos das identidades que ainda hoje aproximam todas as possibilidades e probabilidades de formas de criação e de manifestação das artes na (e da) região. Enquanto platôu da complexidade contemporânea, a Amazônia sempre esteve na vanguarda dessas concepções (pluralistas). A compreensão (e a interpretação) deste fato, entretanto, jamais

produziu nos artistas amazônicos algum pensamento que tivesse a pretensão de impor (pre) conceitos e práxis às outras artes (e às culturas que as sustentam) nesta e/ou em outras geografias, onde elas possam vir a ser o devir delas (e nelas) próprias. Disponível em: <<http://musicaparaense.blogspot.com.br>>28-03-2007- Acesso em: 20-12-2012).

iii A FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) é o órgão responsável (no âmbito do Governo Federal) pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição (vinculada ao Ministério da Cultura) são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br>> - Acesso em: 08-12-2012.

iv Proposto pela Sociedade Musical Brasileira (Sombras) e realizado pela Funarte, o Projeto Pixinguinha (criado em 1977) tinha como objetivo fazer circular pelo país shows de música brasileira a preços acessíveis. No palco, a marca do projeto era promover um encontro musical entre dois ou mais artistas, muitas vezes pertencentes a gerações, estilos musicais ou procedências diferentes. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>> - Acesso em: 08-12-2012.

v É importante dizer que na década de 1980 ainda não havia chegado em Belém o “trio elétrico” (um caminhão adaptado com sonorização para música ao vivo - criado no estado da Bahia, em 1950), fenômeno de massa que arrasta o povo brasileiro durante o carnaval e também em outras festas, chamadas “micaretas fora de época”.

vi ⁶ Segundo Pinheiro (1982), veremos sempre que em Yuri Tynianov, o conceito de sistema que classifica em séries a obra literária (de um lado) e a vida social (de outro), é necessário à sua ideia motriz da dinâmica literária: as “séries” trocam influências e se tornam “vizinhas”, só até o ponto máximo em que se desnuda o muro divisório das diferenças espaciais e temporais de cada uma (PINHEIRO, 1982, p. 25).

Referências Bibliográficas

- BARBERO, Jesus Martin. Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.
- LOTMAN, Iuri. A Estrutura do Texto Artístico. Lisboa: Editorial Estampa, 1978
- PINHEIRO, Amálio. A Textura Obra /Realidade. São Paulo, Editora Cortez, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. Introdução à poesia oral. São Paulo, Hucitec, 1997.

Outras Referências

- CD "Omami, Omami, Lutas Populares na Amazônia". Belém-Pará, Clima, 1997.
- CD "Tuyabaé Cuaá". Rio de Janeiro, Outros Brasis, 1988.
- Jornal O Liberal, Caderno de Arte, 21-09-2009.
- LP "Feira Pixinguinha". Brasília, Funarte, 1980.
- Revista PZZ – Pará Zero Zero, abril-maio, 2009
- REVISTA GOSTONOMIA, Walter Freitas e suas Múltiplas Linguagens: O Projeto Poético de um artista da Amazônia. 2012. Disponível em: <<https://gostonomia.com.br/2012/12/>> Acesso em: 26-12-2012.
- QUINAN, Marcos. Walter Freitas, O que vem do Norte. 2012. Disponível em: <<https://abaribo.blogspot.com>> Acesso em: 20/06/2012).
- <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>> - Acesso em: 08-12-2012.
- <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>> - Acesso em: 08-12-2012.
- <<http://musicaparaense.blogspot.com.br>>17-11-2007- Acesso em: 20-12-2012.

ARTE CONTEMPORÂNEA COMO FIO CONDUTOR DO
PROCESSO CRIATIVO E COLABORATIVO, MEDIADO POR
TECNOLOGIA DIGITAL

CONTEMPORARY ART AS THE LEADER OF THE CREATIVE AND
COLLABORATIVE PROCESS, MEDIATED BY DIGITAL
TECHNOLOGY

Silene Trópico e Silva
PPGARTES/UFPA

RESUMO: Da revisão parcial de literatura da pesquisa de doutorado em curso, denominada "Motivação, Tecnologia Digital, Ensino e Aprendizagem Musical Criativa: uma pesquisa-ação de intervenção artística no ensino médio", se objetiva conhecer a possibilidade de implementação de uma proposta pedagógica de ensino-aprendizagem criativa, interativa e contemporânea para educação básica. Para isso, investigamos a produção/circulação da arte contemporânea, empreendida pelos artistas e cruzamos com o ensino dos profissionais de música. Da proposta se destacou o uso de diferentes modelos de ensino e o emprego de estratégia motivacional, criativa e interativa pelo docente. Na escola, a interação do fruidor de arte contemporânea com mais de uma linguagem artística ocorreu timidamente, mas promoveu o aluno protagonista, a melhoria da qualidade e sucesso na aprendizagem.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea, Práticas Criativas em Música, Ensino Médio, Tecnologia Digital da Comunicação e Informação, Base Nacional Comum Curricular.

ABSTRACT: From the partial literature review, integrated with ongoing doctoral research, called "Motivation, Digital Technology and Creative Musical Learning: An experimental proposal for musical education in high school, we aim to: know the possibility of implementing a pedagogical proposal based on contemporary musical actions for basic education. For this, we investigated the production /circulation of contemporary art, undertaken by artists and crossed with the teaching of music professionals. From the analysis, the use of different teaching models and the use of motivational, creative and interactive strategies by the teacher stand out in the studies. At school, the interaction of the contemporary art user and with more than one artistic language occurred timidly, the interaction of the contemporary art user and with more than one artistic language occurred timidly and promoted the

protagonist student and the improvement of the quality and success of his learning.

KEYWORDS: Contemporary Art, Creative Practices in Music, High School, Digital Technology of Communication and Information, Common Base National Curriculum.

Introdução

Com a proposta de discutir a produção e circulação em arte será problematizada a aproximação/afastamento do conteúdo musical, ensinado por profissionais de Arte da educação básica, das intervenções de artistas contemporâneos. Consideramos essa temática oportuna por ser o exercício da criatividade, bem como a condução de um processo criativo em arte, pouco desenvolvido por professores do ensino médio e pouco praticado pelo alunado em sala de aula (ARROIO, 2009; FONTEERRADA, 2015; PELIZZON e BEINEKE, 2019; SILVA, 2017).

As questões, anteriormente apresentadas, moveram o interesse desta pesquisadora por conduzir no doutorado a pesquisa denominada "Motivação, Tecnologia Digital, Ensino e Aprendizagem Musical Criativa: uma pesquisa-ação de intervenção artística no ensino médio". Se assume como objetivo: conhecer a possibilidade de implementação de uma proposta pedagógica de ensino-aprendizagem criativa, interativa e contemporânea para educação básica.

Diversos pontos de vista englobam a pesquisa de doutorado em curso, porém nesta etapa me inquieta saber porque as produções e a circulação da arte contemporânea se distanciam das práticas de ensino da arte/música. Deste contexto, surgiu o seguinte questionamento: em quais situações os professores de música têm recorrido a arte contemporânea para desenvolver o conhecimento artístico do aluno no ensino médio?

O desejo de investigar a presença da arte contemporânea nas práticas pedagógicas de professores de arte/música foi conhecido na leitura dos novos currículos que enfatizam o desenvolvimento da criatividade do aluno a partir da experimentação com processos criativos, interativos com ênfase na arte contemporânea (BRASIL, 2018). Disso, decidi entender como os professores de música estão promovendo a interação do aluno com os modos de produção artística da contemporaneidade.

Sabemos que a condução de um processo criativo em artes não é exclusividade do componente de arte, presente na educação básica, por isso serão investigadas algumas intervenções artísticas contemporâneas conduzidas por artistas. Da obra do artista contemporâneo, será investigada a produção e circulação de sua arte, bem como, a estratégia utilizada por ele para interagir público/obra e público/máquina. Do professor serão investigadas as intervenções artísticas conduzidas a partir da concepção contemporânea. Por fim, serão analisadas e cruzadas as informações coletadas para projetar a possibilidade de articulação entre as intervenções dos artistas e dos professores,

considerando a produção e circulação artística efetuada nos dois contextos.

A arte contemporânea como possibilidade artística na escola Transformações espaciais, temporais e tecnológicas não só afetaram a relação, público/obra e vice-versa, mas também os modos de produção e circulação da arte contemporânea. Foram essas transformações que impactaram a percepção artística (estética, ética e afetiva) do fruidor e o mobilizou a interagir com o mundo (por processos de apropriação, interatividade e aculturação) para produzir sua arte a partir de influências sociais, culturais e interacionais (de convivência) recebidas do ambiente (OSTROWER, 2001; VENTURELLI, 2017).

Essa interação pensada a partir de uma ecologia de saberes se manifestou na obra de Fonterrada (2004) quando descreveu o evento artístico denominado "Pátria" de Raymond Murray Schafer. Esse evento artístico anual, permanente e integrado ao projeto Lobo, convoca os mesmos participantes a vivenciar uma experiência pessoal e coletiva em arte, explorando tanto os mitos e rituais da idade antiga quanto elementos, recursos artísticos contemporâneos e da tecnologia digital.

Fonterrada (2004) descreveu esse evento como um espetáculo artístico integrado cujo objetivo foi proporcionar aos participantes a experimentação artística total, denominada, por Schafer, de Teatro da Confluência. Conforme Fonterrada (2014, p.375), essa forma de produção e circulação artística "insere nos padrões da arte contemporânea, a convivência entre o uso de

tecnologia de ponta e a recriação de modelos provindos de tradições antigas, como polos de uma mesma realidade”.

Disso, o evento denominado de Pátria se apresenta como um conjunto de obras desdobradas em ciclos denominados Pátria 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10. O prólogo se inicia a partir da interpretação da peça, denominada Princesa das Estrelas e finaliza com o epílogo, Ra e o Lobo herdarão a lua. No prólogo o compositor Schafer, adotando a natureza como palco narra a jornada percorrida pelo lobo e pela princesa. Posteriormente, esse tema é reapresentado em outros episódios e os personagens reaparecem em outros contextos e cenários, incluindo os da contemporaneidade.

Os participantes que encenam a peça e o compositor Schafer se instalam em uma floresta, erguem clãs e preparam o espaço de apresentação. No período de uma semana, exercitam a experimentação lúdica enquanto preparam personagens inspirados na arte antiga (da mitologia e do ritual). Em outros ciclos, os envolvidos experimentam a história em contexto contemporâneo, apresentando a peça em diferentes horários do dia, espaços de produção e circulação artística como, por exemplo: teatros improvisados e feiras ao ar livre.

Numa outra proposição artística, a performance-concerto de Goan et all. (2002) utilizou recurso tecnológico digital para promover aos envolvidos, experimentação musical lúdica. No desenvolvimento da proposta os propositores atuaram como regentes e o público como intérprete da obra, ao utilizar como instrumento musical seu aparelho celular. Para acessar o teatro,

o participante tinha seu aparelho celular cadastrado na bilheteria, de onde retirou seu bilhete de ingresso e teve seu número registrado numa central. Adentrando na sala de concerto, o participante recebeu um toque (em forma de melodia) e no bilhete foi indicado seu assento no teatro.

A apresentação se iniciou quando os propositores realizam chamadas para os telefones do público, fazendo até 60 aparelhos tocarem, ora simultaneamente, ora individualmente. A intervenção mostrou a convivência dos envolvidos com diferentes fenômenos sônicos, dispostos em estruturas diversificadas, interessantes e polifônicas. Disso, conseguiram refletir criticamente, a interação público-obra/máquina-público e, repensaram os sons presentes em seu cotidiano.

Para investigar a ocorrência de diferentes formas convívio entre artista e público Maia (2016) relata como transformou o museu em laboratório experimental. Ao investigar a ocorrência de diferentes formas convívio entre artista e público a artista assumiu como propósito mover o público a discutir estatutos e hierarquias de arte no museu. Para isso, desenvolveu uma intervenção artística nos finais de semana em diferentes linguagens da arte. Com a proposição de incentivar o público a vir reconhecer os valores intrínsecos das obras elaborou uma intervenção interativa, lúdica e intuitiva no entrono do museu para aproximar o artista do participante. Sua intervenção oportunizou aos envolvidos interagir de forma horizontal e autônoma com todas as linguagens artísticas e discutir os modos de produção deste espaço. Disso, manifestaram o desejo de

retirar da amostra os julgadores de arte e facilitar a inscrição livre de mais alguns artistas, numa situação que tornou o público interessado em futuramente participar e discutir estatutos e hierarquias do museu.

O convívio do artista e do público com diversas categorias de entendimento das obras foi visto por Moraes (2006) quando substituiu a mostra de arte, vista em modalidades artísticas, pelo objeto de arte. O objetivo do artista não foi somente levar o público a obter uma compreensão sensível da obra, mas também do contexto social em que foi produzida ou, se manifestou. Com a intervenção foi investigado o comportamento social dos artistas, conturbado pela ditadura que afetou sua liberdade criativa e a vontade de questionar, opinar e criar. Nesta condição, o artista empregou uma cartografia para mostrar o objeto de arte em várias linguagens e também agrupar os participantes num mesmo espaço. Essa situação contribuiu para modificar tanto a área de atuação do artista contemporâneo quanto sua ação em determinado local.

Por conseguinte, a cartografia, estratégia inovadora, empregada pelo artista serviu: (i) para demarcar territórios e fronteiras entre as linguagens artísticas e permitir a demarcação de seu espaço de exposição em diferentes locais; (ii) para conduzir ações com destaque para atuação do artista, visto como propositor de criações em arte, feitas no local da mostra (iii) para mover o desejo de os artistas a desenvolverem em horários diferenciados e manter a obra no local até sua destruição; (iv) para se posicionarem frente a ditadura, mantendo sua liberdade criativa

para questionar e opinar. Como resultado, salienta que esta forma inovadora de experimentar e conduzir uma experiência em arte afetou positivamente ao participante e ao proponente de ações artísticas a compreendê-la de forma sensível, poética, imaginativa e conceitual.

Entendendo que a arte contemporânea, desenvolvida pelos artistas citados, promoveu o desenvolvimento da criatividade e do fazer artístico e melhorou o relacionamento entre o proponente de ações artísticas e o fruidor delas, se busca aproximar essas proposições do ambiente escolar. Com isso, se pretende investigar, a possibilidade de integrar os conteúdos de música a outras linguagens artísticas e, de promover uma intervenção artística processual criativa e interativa em artes para a escola regular, de modo a desenvolver o conhecimento sensível do alunado de ensino médio.

Se acredita na validade desta proposição ao se constatar que o compositor da obra *Pátria*, Raymond Murray Schafer, investigada por Fonterrada (2004) também atuou no ensino de música na educação básica, desenvolvendo com o uso de metodologia ativa. Sua atuação em sala de aula, oportunizou ao aluno experimentar e experimentar a composição musical nos moldes da arte contemporânea.

Muitas das composições, elaboradas para o ambiente escolar, foram pensadas por Schafer (2009; 2018) para ajudar o aluno a aprender a ouvir, interpretar e compor não só para se apresentar no teatro e na sala de concerto, mas também em seu entorno. Logo, esse interesse moveu os professores e também ao

compositor Schafer (1991; 2001) repensar a função atribuída a música, como mero entretenimento e fazer frente ao atual pensamento que empobrece a percepção e a consciência sonora da pessoa sobre os sons que compõem seu ambiente.

Para o compositor a abertura dos ouvidos mobiliza a escuta ativa e significativa do ouvinte e o move a aquisição do conhecimento sensível a partir do seu contato com obras contemporâneas. Conforme explica Schafer (2001, p. 20): "Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!".

Comparando as assertivas de Schafer (1991; 2001; 2009; 2018) com as estratégias empregadas pelos artistas, Goan et all. (2002); Moraes (2006); Maia (2016), Fonterrada (2014) se percebe que a arte contemporânea integrou diferentes linguagens artísticas. Nisto, percebemos que o ensino em arte, realizado na escola, poderia comungar dos anseios contemporâneos, inspirando a realização de processos criativos nela.

Perante a possibilidade de conduzir um processo criativo em arte, nos moldes dos trabalhos identificados será interessante entender as aproximações/afastamentos da arte contemporânea do desenvolvimento de processos de criação, realizados na educação básica e conduzidos a partir da linguagem musical.

A criatividade e o fazer artístico na escola

Idealizar a condução de um processo criativo em arte no ensino médio é desafiador e requer do pesquisador a capacidade de

refletir sobre o impacto da intervenção para o aluno alcançar suas metas e objetivos e, para atender os anseios do docente. Neste nexos, se acredita no poder da arte para mover ações educativas conscientes, sensatas e coerentes ao propósito de promover o desenvolvimento integral do aluno. Atualmente, o aluno de ensino médio é classificado no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica – IDEB em estado preocupante, inclusive em aulas de arte, ministradas no Estado do Pará (QUEDU, 2017).

Na condição de professora-pesquisadora, desconfio que essa dificuldade de aprendizagem esteja relacionada: (i) ao baixo emprego do método contemporâneo de ensino da música; (ii) a necessidade de o professor desenvolver o conhecimento artístico do alunado apenas na dimensão teórica e codificada (ver ILARI e MATERO, 2012); (iii) ao interesse do professor no desempenho quantitativo do aluno e alcance de boas notas nas avaliações de larga escala, vista no Exame Nacional do Ensino Médio – ENEM (BRASIL, 2018a).

No entanto, na Base Nacional Comum Curricular – BNCC defende o direito a formação integral do aluno requerendo o desenvolvimento de sua dimensão cognitiva, psicofísica e afetiva. Sendo assim, percebe-se que a necessidade de se desenvolver em artes o conhecimento sensível do aluno é uma forma de enfrentar o atual cenário que não prioriza o desenvolvimento integral do aluno para priorizar sua avaliação de desempenho quantitativa numa atitude que, sobretudo,

despreza o processo de ensino mobilizado pelo professor junto ao estudante (BRASIL, 2018).

Decerto que a necessidade de implementação de uma proposta de ensino que considere a qualidade do aprendizado é latente. Sobre isso, Boruchovitch e Bzuneck (2009); e Deci e Ryan (2009) e Tapia e Fita (2015) admitem que a qualidade do ensino não depende apenas da elaboração de instrumentos de avaliação qualitativa, mas também reside em compreender a motivação do aluno para aprender na escola. Entretanto, o que sabemos da motivação do aluno paraense?

A pesquisadora Silva (2017) ao conduzir uma pesquisa de Survey de caráter exploratório no Pará, situou a qualidade da motivação do aluno para aprender música em estágio extrínseco. Isso quer dizer, que o aprendizado musical conduzido na escola não considerou a vivência musical do aluno, realizada em ambiente de convivência social e familiar, bem como não validou suas metas profissionalizantes, seus projetos e objetivos de vida. Desta forma, recomendou a elaboração de estratégias motivacionais para provocar a participação, o envolvimento e a permanência do aluno com uma tarefa de música.

Neste passo, unindo o conceito de motivação autodeterminada de Deci e Ryan (2019) com o de criatividade defendido por Ostrower (2001) entendemos que ambos assumem como meta o desenvolvimento integral do aluno para viver e sobreviver no mundo. Por entender que essa necessidade é inseparável da existência de uma pessoa, os autores acreditam ser necessário mover no aluno o senso de criatividade e de criação para tornar

sua aprendizagem permanente e recomenda que seja o conhecimento sensível potencializado por meio da arte.

Para Venturelli (2017) a arte contemporânea foi vista numa perspectiva interacional (das relações pessoais, contextuais, situacionais e sinestésicas) e a partir do conceito de arte computacional, envolvendo a interatividade público-máquina e vice-versa. Esse conceito proposto pela artista demonstrou que a condução de uma intervenção, pautada na arte contemporânea com interatividade (público-máquina), modificou o gosto artístico do fruidor e o moveu a reconhecer o valor intrínseco de obras de arte de diferentes tempos e espaços.

Na sequência aprofundamos essa discussão apresentando as estratégias, procedimentos e práticas elaboradas por professores e pesquisadores, interessados no ensino-aprendizagem de arte da educação básica, a partir do emprego de conceitos como: criatividade, interatividade, motivação autodeterminada e na perspectiva da arte contemporânea.

Pelizzon e Beineke (2019) buscaram entender a contribuição da criatividade para o fazer artístico e elaboraram atividades de arranjo, improvisação/composição musical interdisciplinar com foco na exploração da paisagem sonora, na vivência de jogos sonoros, no desenvolvimento de prática vocal e instrumental para pequenos grupos. O resultado da intervenção demonstrou que o desenvolvimento da criatividade ampliou a capacidade imagética do aluno, impactando positivamente o aprendizado de música na escola. Para as pesquisadoras, isso ocorreu porque a oportunidade de improvisar e compor na escola “[...] incentiva e

possibilita reflexões, tomadas de decisões, resoluções de problemas e julgamentos que valorizam o aluno enquanto protagonista de seu próprio processo de aprendizagem” (PELIZZON e BEINEKE 2019, p.09).

Segundo as pesquisadoras Cernev e Malagutti (2016) e Cernev (2018) o protagonismo do aluno foi exercitado e incentivado pela oportunidade que tiveram de vivenciar a partir da arte a comunicação bidirecional de ocorrência em: chats, redes sociais, blogs e fórum do professor com os alunos. Disso, ressaltaram que o ambiente de comunicação digital realizado como tarefas de sala e extraclasse, na forma de jogos de adivinhação e de memória com som, ritmo e harmonia, motivou o envolvimento e a permanência do aluno em atividades grupais e colaborativas. Isto é, permitiu a eles, relacionar o objeto de conhecimento musical curricular com elementos do cotidiano deles. Da intervenção artística, avaliada qualitativamente, se destacou a mutação da motivação extrínseca para autodeterminada do aprendiz de música na escola.

Aristides e Santos (2008 a) admitindo que a música é uma construção social a ser incentivada na escola recomendaram que a prática pedagógica do docente se importe com o desenvolvimento da percepção musical do alunado. Disso, sugeriram ao professor produzir seu material digital para incrementar suas aulas, bem como selecionar objetos de conhecimento e materialidades artísticas digitais, considerando a concepção de ensino da contemporaneidade. Diante disso, os pesquisadores, desenvolveram uma cartografia, visando facilitar

ao aluno o processo de apropriação do objeto artístico e a integração de seu conhecimento sensível em arte na cultura e a partir dos valores sociais que consideraram importantes. Nesta investigação, a condução de processos criativos em arte, movido por apropriação cultural, democratizou o aprendizado e melhorou o relacionamento do aluno com a música produzida em sociedade. Neste sentido, a proposição dos autores foi importante por suscitar no alunado: “dúvidas, suposições e hipóteses a especulação, a pesquisa e a investigação” (ARISTIDES e SANTOS 2018 a, p.102).

Resultados e Discussão

Em linhas gerais, o envolvimento dos participantes nas propostas de Goan et all. (2002); Fonterrada (2004); Maia (2016) e Moraes (2006), favoreceu a interação do fruidor com a arte contemporânea de forma democrática, horizontal, ampla e complexa. Nisto, a experiência e vivência lúdica do participante com mais de uma linguagem artística: (i) potencializou a relação intra e interpessoal entre pessoa-arte-ambiente; (ii) foi impactada por recursos da inovação tecnológica, inclusive a digital, praticadas por meio da escuta, execução e improvisação artística; (iii) ofereceu meios de o fruidor avaliar as produções, composições e os modos de circulação artística como produtos desenvolvidos social e culturalmente e, os entender como inseparáveis da vida.

Os profissionais da educação básica, apesar de pouco recorrerem às concepções da arte contemporânea, se inspiraram nela. Suas ações provocaram no aluno mudança comportamental

que melhorou sua prontidão, seu senso de exploração e protagonismo para aprender música. Se acredita que a implementação de uma proposta pedagógica de ensino tendo como fio condutor a arte contemporânea contribuiria com a normativa curricular vigente, amenizando as dificuldades de aprendizagem e melhorando a qualidade do ensino de arte.

Considerações Finais

Depreendemos dos estudos desenvolvidos por professores e pesquisadores que o desenvolvimento de um processo criativo em arte se mostrou coerente com o sentido da Arte Contemporânea empreendido pelos artistas (OSTROWER, 2001; FONTEERRADA, 2004; GOAN, 2012; MORAES, 2006; MAIA, 2016; SCHAFER, 1991; 2001); com as práticas criativas desenvolvidas por educadores musicais (ARROIO, 2009; PELIZZON e BEINEKE, 2019; FONTEERRADA, 2004; 2008; 2015 e SCHAFER, 2009 e 2018) e com a prática musical desenvolvida com o uso de recursos da tecnologia digital (ARISTIDES e SANTOS 2018 a; CERNEV, 2018; CERNEV e MALAGUTTI, 2016; SILVA, 2017). Seguindo as orientações presentes na normativa curricular da BNCC (BRASIL, 2018) é possível vislumbrar que no desenrolar deste fio condutor é válido projetar a avaliação qualitativa de um processo criativo, considerando a perspectiva sociocognitiva da motivação autônoma (TAPIA e FITA, 2015; DECI e RYAN, 2000; 2008; 2019 e DECI, 2009; REVEE, 2015).

Referências

ARISTIDES, Marcos André Martins; SANTOS, Regina Marcia Simão. Contribuição para a questão das tecnologias digitais nos processos de

ensino-aprendizagem de música. Revista da Abem, v. 26, n. 40, p. 91-113, jan./jun. 2018.

ARROYO, Margarete. Juventudes, músicas e escolas: análise de pesquisas e indicações para a área da educação musical. in Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 21, 53-66, mar. 2009. acesso in: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed21/revista21_artigo6.pdf acesso em 14/06/19.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Ministério da Educação e Cultura. Brasília, DF: MEC, 2018.

_____. ENEM 2018a – Exame Nacional do Ensino Médio. INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Ministério da Educação. Brasília, 2018. Disponível em: <http://download.inep.gov.br/download/enem/matriz_referencia.pdf> Acesso em maio de 2019.

BORUCHOVITCH, Evely; BZUNECK Aloyseo (org). A motivação do aluno: contribuições da psicologia contemporânea. 4ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

CERNEV, Francine Kemmer. Aprendizagem musical colaborativa mediada pelas tecnologias digitais: uma perspectiva metodológica para o ensino de música. Revista da Abem, v. 26, n. 40, p. 23-40, jan./jun. 2018.

CERNEV, Francine Kemmer; MALAGUTTI, Vânia Gizele. #Escola #Música #Tecnologia: apreciar, executar e criar utilizando as tecnologias digitais em sala de aula. Música na Educação Básica. Londrina, v. 7, no 7/8, 2016.

DECI, Edward L. Large-scale school reform as viewed from the Self-Determination Theory perspective. Research in Education, Ed. Julho, (07), 2009, p. 244-252.

DECI, Edward L.; RYAN, Richard M. Self –Determination theory. Local de publicação: sítio online, 2019. Disponível em: <<http://selfdeterminationtheory.org>>. Acesso em: 25 Nov. 2019.

_____. Self-Determination Theory: a macrotheory of human motivation, development, and health. Canadian Psychology, v. 49, n. 3, p. 182-185, 2008.

_____. Intrinsic and Extrinsic Motivations: Classic Definitions and New Directions. University of Rochester, Contemporary Educational Psychology, v. 25, 2000, p. 54–67, available online at <http://www.idealibrary.com> on.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

_____. [recurso eletrônico]: Práticas criativas em educação musical – 1 ed. – São Paulo. Editora Unesp digital, 2015.

_____. O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

GOAN, Levin, et all. Dialtones (Telesymphony). Flong (site), 2002. Disponível em <<http://www.flong.com/projects/telesymphony/>>. Acesso em 18 Dez. 2019.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MAIA, Ana Maria. Exposição como processo: o legado experimental dos Domingos de Criação e da 6.ª JAC In: CIPRYANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de (org). História das Exposições. Casos Exemplares. São Paulo: EDUC, 2016. p. 69-82.

MORAIS, Frederico. Do Corpo à Terra In: Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas. FERREIRA, Glória (org.) Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 195-200.

MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). Pedagogias em Educação Musical [Livro eletrônico]. Curitiba: Intersaberes, 2012. (Série Educação Musical).

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. 15. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PELLIZZON, Lia Viégas Mariz de Oliveira; BEINEKE, Viviane. Criatividade e práticas criativas em educação musical: um estudo das produções recentes nos anais de congressos da Abem. Revista da Abem, v. 27, n. 42, p. 8-35, jan./jun. 2019.

QUEDU.PARÁ IDEB 2017 .online:2017.Disponívelem:<<https://www.qedu.org.br/estado/114-para/ideb?dependence=2&grade=3&edition=2017>>Acesso em: 14 de nov. 2019.

SCHAFFER, R. Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench Fonterrada, 2.ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. Educação Sonora: 100 exercícios de Escuta e Criação de Sons. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2.ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. O ouvido pensante. Trad. Marisa Fonterrada, Magda Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Unesp, 1991.

_____. Ouvir e Cantar: 75 exercícios para ouvir e criar música. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SILVA, Silene. Trópico. Motivação para aprender música: um estudo com alunos do ensino médio. Belém do Pará, 2017. 197f. Dissertação de Mestrado em Artes, área de concentração: Educação Musical.



Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Pará. Belém do Pará, 2017.

TAPIA, Jesús Alonso; FITA Enrique Caturla. A motivação na sala de aula: O que é, como se faz, 11ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

VENTURELLI, Suzete Arte Computacional. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2017.

A CASA DE MARLENE: A POÉTICA DE UMA FOTOINSTALAÇÃO

MARLENE'S HOUSE: THE POETRY OF A PHOTOINSTALLATION

Suely da Silva Nascimento / PPGArtes/ICA/UFGPA

RESUMO

Este artigo apresenta parte da pesquisa "A casa de Marlene", que desenvolvo no Doutorado Acadêmico em Artes, da Universidade Federal do Pará. Um projeto de experimentação artística de uma fotoinstalação com fotografias, vídeos, sons e aromas. Escrevo, ainda, sobre experimentações que tenho realizado em sala de aula, para perceber as possibilidades de fotoinstalações.

PALAVRAS-CHAVE

poética, fotografia, fotoinstalação

ABSTRACT

This article presents part of the research "A casa de Marlene", which I develop at the Academic Doctorate in Arts, at the Federal University of Pará. A project of artistic experimentation of a photo installation with photographs, videos, sounds and aromas. I also write about experiments that I have done in the classroom, to understand the possibilities of photo installations.

KEYWORDS

poetics, photography, photo installation

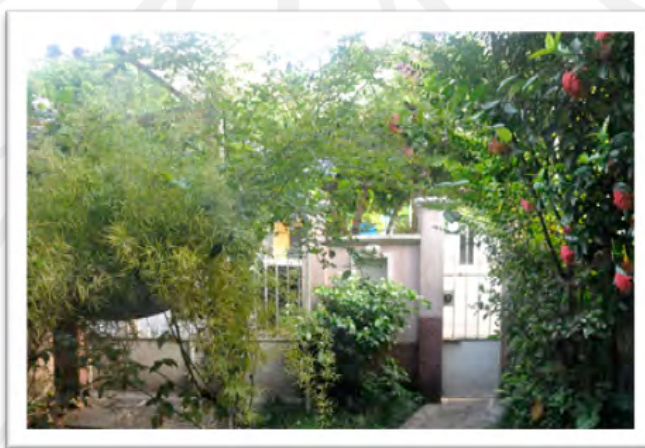


Figura 1: Suely Nascimento (1965-) - A casa de Marlene, 2011 - Fotografia digital, 4288px x 2848px - Acervo pessoal, Belém (PA)

“A casa onde eu nasci, embora já não seja minha, permanece intacta em mim, como a escultura de uma caravela em uma garrafa: uma casa dentro da memória. Nunca mais foi como aquele, o cheiro de lençóis limpos, nem o aroma das comidas, a música das vozes amadas [...], nunca mais a mesma sensação de acolhimento, nunca mais pertencer a nada com tanta certeza.” (LUFT, 2002)

Um lugar onde a minha mãe morava e cuidava com amor. Onde ela viveu com os meus avós, os meus tios. Onde ela morou com o meu pai e criou e educou as cinco filhas. Uma delas sou eu. Seus netos também percorreram seus amplos cômodos. Esse lugar era a sua casa (Figura 1).

E tudo era bem do jeitinho dela. Imergi, então, em um saudoso ensaio fotográfico. “Encontrou-se o ‘mundo’ do artista: o seu modo de pensar, viver e sentir, a sua concepção de mundo e seu posicionamento frente à vida”, escreve Pareyson (2001, p. 57).

Uma arqueologia de pequeninas alegrias familiares, materializada por uma moradia, e emprestadas a uma instalação, é o processo de criação artística de doutorado. Um toque que será dado em um ambiente em que se revolve essa memória física e sentimental plena de sons, aromas e histórias que compuseram a preservação dessa morada chamada de lar, o lar onde vivi com minha mãe.

A realidade que eu conhecera já não existia. [...] Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de uma certa imagem não é mais que a saudade de um determinado instante. (PROUST, 2012,

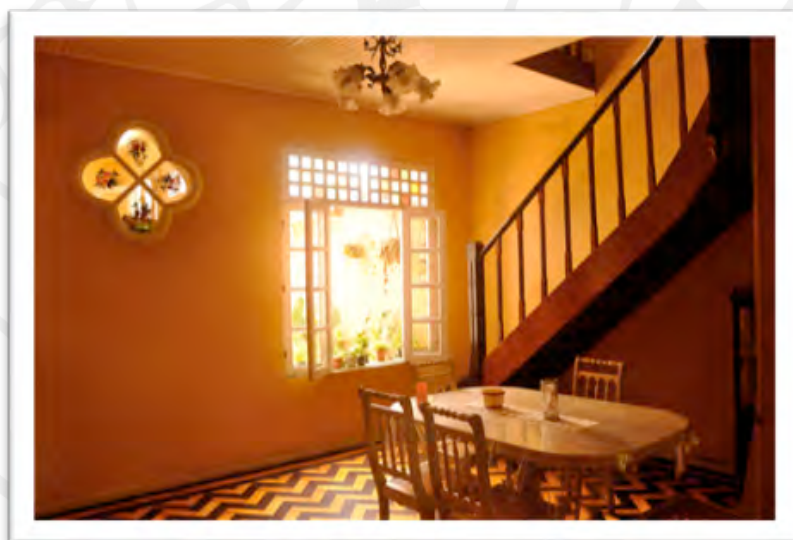


Figura 2: Suely Nascimento (1965-)
A casa de Marlene, 2011
Fotografia digital, 4288px x 2848px
Acervo pessoal, Belém (PA)

Este processo artístico que iniciei em 2011 e finalizei em 2014, fotografando (Figura 2) e filmando a casa da minha mãe, capturando sons do lugar e do burburinho da família e escrevendo memórias vivenciadas nesse ambiente, levei à academia em 2015, quando me matriculei como aluna especial do PPGArtes; e em 2016, para o mestrado. Nesses momentos, envolvida na linha de pesquisa 1, de “Poéticas e processos de atuação em artes”, foi um “processo de elaboração artística por meio das articulações próprias à pesquisa acadêmica” (MELLO, 2015, p. 52)

A partir da entrada para esse espaço de estudo, passei a enveredar por leituras que me tocam o coração e as lembranças; e fazem refletir sobre o meu processo artístico. Gonçalves

(2009), em seu artigo "Um argumento frágil", diz que na academia, o artista-pesquisador enfrenta o desafio de pensar em sua criação e identificar um caminho que possa melhor acomodá-la. Como também ressalta Brites e Tessler (2002):

Parece paradoxal, mas nós, pesquisadores, raramente nos satisfazemos com os resultados encontrados em uma primeira investigação. Estamos sempre tentando ir um pouco mais além daquilo que já conseguimos estabilizar, digamos assim, em nosso espírito inquieto. No campo das artes visuais, temos, constantemente, muitos elementos para ver, ouvir, falar, fazer, experimentar, enfim. E preciso criar, permanentemente, espaços de interlocução, onde é possível organizar o aparente caos, mantendo a interdisciplinaridade, a inovação e o rigor das propostas. O forte vínculo entre o pensar e o fazer, configura toda a estrutura necessária para que a informe matéria das ideias encontre campo de pouso e ação. (BRITES E TESSLER, 11, 2002, p. 11)

Pelo percurso do doutorado, sigo com autores que acompanharam os meus pensamentos e sentimentos no mestrado. As minhas leituras literárias também continuam agregadas ao processo de reflexão e de enriquecimento desta pesquisa.

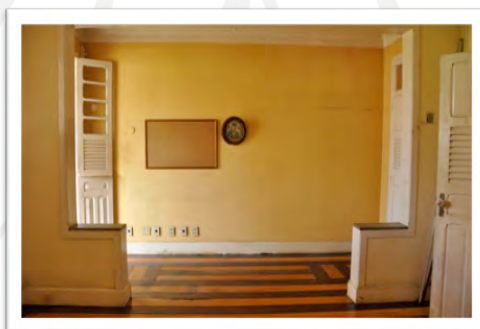


Figura3: Suely Nascimento (1965-) - A casa de Marlene, 2014 - Fotografia digital, 4288px x 2848px - Acervo pessoal, Belém (PA)

Costumo me transportar para o universo da casa de minha mãe ao contemplar as fotografias, os vídeos e os áudios que produzi nesse território afetivo, além dos escritos que fiz sobre as lembranças e as emoções desse lar materno. Lendo Barthes (1981), percebo que “a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança” (Figura 3).

E, com essas imagens em cor, os sons dos áudios, os vídeos e os escritos estou desenvolvendo um memorial e a experimentação de criar uma instalação em um ambiente que está sendo pensado e escolhido nessa caminhada do doutorado. Nesta poética, é evidente que a fotografia é a expressão maior, principalmente pelo caminho que venho trilhando desde que conheci mais de perto esta forma de estar no mundo, em 1996. No entanto, nesta pesquisa continuada, também tenho potencializado as outras formas de expressão que criei durante o processo criativo no interior da casa de minha mãe. E acrescento à pesquisa, Arantes (2014): “Fotografia em campo expandido incorpora, neste sentido, a ideia do diálogo, das contaminações e intersecções do campo da fotografia com outros campos da linguagem e do saber.” Além de Krauss (2018):

A ampliação do campo que caracteriza este território [...] possui dois aspectos [...]. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada. Com relação à prática individual, é fácil perceber que muitos dos artistas em questão se viram ocupando, sucessivamente, diferentes lugares

dentro do campo ampliado. (KRAUSS, 2018, p. 136)

Penso que, por meio das imagens que capturei ao longo de cerca de três anos, essa ampliação ocorra naturalmente. Há uma conversa entre si da fotografia, do áudio, do vídeo e do escrito. E os sentidos - visão, audição, paladar, olfato e tato – participam dessa expansão. Permitem a captação das imagens, dos sons, dos sabores, dos aromas e dos toques, garantindo uma percepção de todo o ambiente e de cada detalhe que vai integrar esse lugar

Provocar uma sinestesia, com “muitas sensações simultâneas” (BASBAUM, 2012, p. 246). Sensações do olhar, ao apreciar uma fotografia e ao ler um escrito; de ouvir, um ruído da chuva banhando as plantas do quintal; de sentir o gosto de um café com leite; e o de sentir o toque de uma pequena imagem impressa em papel fotográfico. Sensações simultâneas.

Além de refletir sobre como materializar essa ideia. Experimentar uma combinação entre esses documentos de meu processo criativo que apresente um poético e delicado passeio a esse mundo das memórias afetivas, um passeio pela casa de Marlene, minha mãe.

“O desejo do artista pede uma recompensa material. Sua necessidade o impele a agir, gerando um processo complexo de materialização, no qual todas as questões que envolvem essas tendências, discutidas até aqui, interferem continuamente. O propósito é, desse modo, transformado em ação. A concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível ampla no âmbito do projeto do artista.” (SALLES, 1998, p. 52).



Figura 4: Suely Nascimento (1965-) - A casa de Marlene, 2013 - Fotografia digital, 4288px x 2848px - Acervo pessoal, Belém (PA)

Pretendo desenvolver projeto poético e montagem de fotoinstalação multimídia, com imagens-vídeos-sons-escritos. Um espaço em que se possa sentir esses fragmentos da pesquisa. Onde registros fotográficos da casa emergjam do grande banco de imagens da pesquisa. Onde, ouçamos ruídos da casa, capturados por gravador ou pela própria câmera fotográfica, Onde, se leiam escritos de momentos vivenciados nesse lar.

Além de utilizar outros documentos de registro afetivo da casa. A finalidade, ainda, é a de pensar e a de refletir sobre o meu próprio percurso da arte.

E, também, ler sobre processo artístico, fotografia, instalação, instalação multimídia, arte contemporânea, artes visuais e espaço. A leitura, juntamente como o estudo, tem permitido o aprofundamento do processo de criação. Tenho me dedicado, do mesmo modo, a pesquisar processos criativos de artistas que

utilizam a fotografia, o vídeo, o áudio e a escrita como elementos compositivos de suas poéticas.

Para criar a instalação, estou organizando repertórios de espaços. Para isso, desenvolvo uma edição minuciosa do banco de dados composto por fotografias (Figura 4), vídeos, sons e escritos, criados de 2011 a agosto de 2014. Em disciplinas do PPGArtes/ICA/UFPa, tenho construído algumas experimentações. Em uma, experimentei criar uma sutil ambientação do quintal da casa. Projetei uma das fotografias do quintal, que foi apreciada ao som do canto dos passarinhos que visitavam esse lugar da casa, frequentemente. Além de sentir um aroma de lavanda no ambiente. E ao longo dos semestres, vou fazendo experimentações como esta, percebendo as possibilidades do fazer, do criar.

Pretendo preparar-me para ser feita a experimentação artística visual - a foto instalação, para apresentar a pesquisa a partir do processo artístico, ao final dos estudos. Escrever o memorial com o percurso da criação da fotoinstalação e reflexões quanto ao meu jeito de fazer essa poética, também integra o objetivo.



Figura 5: Suely Nascimento (1965-) - A casa de Marlene, 2012 - Fotografia digital, 4288px x 2848px - Acervo pessoal, Belém (PA)

No percurso do mestrado, aprendi e apreendi que eu tenho um jeito próprio de fazer poética. Fiz à minha maneira a criação da pesquisa “Sonoro Diamante Negro”, de meados de 1990 ao início dos anos 2000, sobre o ofício do meu pai, Sebastião. E faço à minha maneira a criação da pesquisa “A casa de Marlene”. Tal constatação deve-se às aulas e às leituras de autores da “Poéticas e processos de atuação em artes”. A primeira autora a mostrar-me que tenho um jeito próprio de fazer uma poética, ressalta:

“(…) se pergunta se o artista faz ou não esboços e anotações, quais as cores de canetas usadas e quais são seus horários de trabalho. Estamos, portanto, no campo da rotina de trabalho: como e quando a obra é construída. É importante ressaltar que a ideia de método, tal como está sendo colocada, nesse primeiro momento, não está ligada ao conceito de ordem, em oposição à “bagunça”, nem à ideia de rotina rígida e fixa. É comum ver uma postura dos artistas, quase que radical, quando indagados sobre seu “método”.

Enfatizam que não são organizados. Não se pode negar, no entanto, que a produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico. A própria existência dos objetos de análise da crítica genética (rascunhos, diários, anotações, cartas) é um índice da presença dessas formas pessoais e únicas de organização. Sob esse prisma, todo artista tem um método (...)" (SALLES, 1998, p. 59-60)

Rangel (2009) reforça ainda mais o método próprio e pessoal do artista, quando escreve:

"Escolho, então, me situar no ponto de vista do artista, para o qual compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo construtivo da mesma, constitui o "método". A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem "métodos" diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a discorrer sobre os seus próprios "métodos" (RANGEL, 2009, p. 99)

Dessa forma, com base nesse aprendizado, e acrescentando uma frase de Lancri (2002), estou realizando a pesquisa do doutorado "do meio de uma prática, de uma vida". E faço a construção do processo criativo acadêmico-artístico conforme o meu *modus operandi*. Fotografias (Figura 5), vídeos, áudios e escritos editados para a criação de uma fotoinstalação, que é a "materialidade" desta pesquisa. Ou o fazer de "novos experimentos" (JUNQUEIRA, 1996, p. 553). E essa poética visual

vai ser acompanhada por um memorial onde será apresentado o que tenho refletido sobre a minha própria prática em arte.



Figura 6: Suely Nascimento (1965-) - A casa de Marlene, 2014
Fotografia digital, 4288px x 2848px - Acervo pessoal, Belém (PA)

“A casa de Marlene” nasceu em mim em um tempo que ainda não tinha a ideia de que eu estava criando uma pesquisa artística. Sentia a vontade de documentar a casa de minha mãe (Figura 6) e tudo o que havia nela de material e imaterial, de lembranças e de emoções.

Quando pensei em levar o que havia criado nesse trabalho, para a academia, não tinha também a ideia de que haveria um enriquecimento do próprio processo artístico, ao folhear as obras de autores diversos relacionados à linha de pesquisa 1, de “Poéticas e processos de atuação em artes”, do PPGArtes, e entrar em contato com suas teorias, seus conceitos e suas áreas de conhecimento. O que foi constatado quando ingressei nessa instituição ainda como aluna especial, em 2015. E, em seguida,

como aluna regular, de 2016 a 2018, ao vivenciar o percurso do mestrado.

Para a linha de pesquisa "Poéticas e processos de atuação em artes" e a área das artes visuais acredito que este trabalho fortalece o âmbito da poética, o fazer artístico e seu jeito próprio do fazer. Por meio da plataforma acadêmica, "A casa de Marlene" vem saindo dos arquivos digitais e das folhas de cadernos, e sendo artesanalmente costurada. Na caminhada do mestrado, interagi com a comunidade acadêmica e com o público externo aos muros da universidade, divulgando este percurso por meio de artigos publicados, participação em congressos e demais eventos relacionados à área, o que contribuiu para a percepção do outro ao contato com essa poética. Um caminho que considero que deve ser ampliado no doutorado.

É um mergulho no material artístico, que no processo de desenvolvimento da pesquisa do mestrado permitiram tocar algumas camadas desse material. No período do doutorado essa pesquisa toma forma multifacetada e sugere outros modos de estar na casa de Marlene, na memória afetiva, nas lembranças.

"A casa de Marlene", no ultrapassar dos muros do mestrado e entrar na área do doutorado, potencializa essa poética que mora em meu ser subjetivo e único. E a faz mais próxima não só do professor e do aluno da academia, mas principalmente do morador da cidade em que esta história foi gerada.

As experimentações que estão sendo realizadas em salas de aula, no âmbito do PPGArtes/ICA/UFPa, têm um valor notável

para a minha pesquisa. A partir desses momentos, percebo e avalio as possibilidades futuras para contribuir com a fotoinstalação que vai ser apresentada no momento da finalização do doutorado em artes.

Referências

- ARANTES, Priscila. Fotografia em campo expandido. In: Paralaxe - revista da PUC/SP, v. 2, n. 2, 2014, pp. 38-47.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BASBAUM, Sergio. "Sinestesia e percepção digital". TECCOGS: Revista digital de tecnologias cognitivas, v. 03, 2012.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade /UFRGS, 2002.
- GONÇALVES, Flávio. "Um argumento frágil". In: Porto Arte, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v. 16, n. 27, nov. 2009.
- JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o conceito de instalação. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 14, set. 1996.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arteversa - revista da UFRGS. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=240>>. Acesso em: 2 abr. 2018.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia. In: O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- LUFT, Lya. "O mar respira". In: Mar de Dentro, Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MELLO, Ricardo Perufe. "Os caminhos da pesquisa em poéticas visuais através de uma prática pessoal em pintura". In: Arteriais - revista do ppgartes, Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFPA, n. 02, ago. 2015.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann. V. 1. Disponível em: <<https://projetophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf>>. Acesso em: 3 abr. 2018.
- RANGEL, Sonia Lucia. Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

NOTAS DE UMA ARTISTA - PESQUISADORA NA UNIVERSIDADE

NOTES BY AN ARTIST - RESEARCHER AT THE UNIVERSITY

Melissa Barbery Lima

RESUMO: O presente artigo trata da investigação, como um primeiro passo, na construção de uma possível sistematização de ideias, conceitos, conclusões e questionamentos, com o objetivo de subsidiar a construção de um processo metodológico para projeto de pós-graduação da autora. São reflexões sobre o papel do artista-pesquisador na construção do memorial, dentro da linha de pesquisa de Poéticas, enquanto um texto reflexivo/crítico através do uso de escritos de artistas como base teórica.

PALAVRAS-CHAVE: Artista-pesquisador; Escrito de Artista; Pesquisa em Arte.

ABSTRACT: *This article deals with research, as a first step, in the construction of a possible systematization of ideas, concepts, conclusions and questions, in order to support the construction of a methodological process for the author's graduate project. They are reflections of the artist-researcher in the construction of the memorial, within the line of research of Poetics, as a reflective / critical text through the use of writings of artists as a theoretical basis.*

KEYWORDS: Artist-researcher; artist texts; Art Research.

A pesquisa em arte habita os universos da razão e da intuição, o que lhe coloca em uma posição delicada perante os conceitos cartesianos do meio acadêmico atribuídos a ela ainda hoje. Fruto de uma questão que vem do imperativo de afirmar-se enquanto fonte de conhecimento passível de verificação racional necessária para a aceitação por parte do meio científico, como se fosse necessário primeiro encaixar-se para depois subverter-

se, o que pode colocar a parcela intuitiva como a costura frouxa dentro da pesquisa, fazendo com que a linha de investigação em Poéticas, na prática, passe a ser um desafio ideológico, caindo no risco de posicionar o pesquisador artista de modo desconfortável frente ao seu objeto.

Artistas são pesquisadores por natureza, o processo criativo é um processo de investigação constante "O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores" (SALLES, 1998, p. 28). O artista exercita suas habilidades, experimentando o mundo diariamente, o campo da arte na vida está aberto a infinitas possibilidades e a universidade vai ser mais um espaço que os artistas poderão e irão ocupar.

Não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador. Escreve-se "artista-pesquisador", portanto, e temos aí um outro personagem, com suas peculiaridades: dentro desta outra instância mediadora que é o aparato universitário, transforma-se logo também o ator, imerso em outra rede (BASBAUM, 2006, p.71)

Inserido no contexto acima percorrido, neste artigo irei ponderar as possibilidades que se apresentam ao artista-pesquisador e estratégias para construção do memorial enquanto texto reflexivo/crítico através do uso de escritos de artistas como base teórica.

Entendendo aqui o papel do Artista-Pesquisador como o sujeito que olha para a metodologia e busca constituir um espaço no

mundo da ciência conectado à perspectiva da arte, dentro de um processo de construção de pensamento artístico.

Artista-Pesquisadora

Voltar para a universidade depois de cinco anos da realização do mestrado e onze anos após o término da graduação foi um passo importante no meu processo como artista, na conjuntura em que eu me encontrava foi a estratégia que encontrei para voltar a produzir arte. Quando fiz o mestrado entre 2010 e 2012 ainda não havia no PPGARTES-UFPA uma linha de pesquisa. Naquele momento, tínhamos o que seria um prenúncio de uma linha de pesquisa que abordasse academicamente a arte de dentro para fora – que fosse destinada especificamente a artistas dentro da academia – a linha “Arte Contemporânea”, que em 2010 abrangia as pesquisas que consideraram o fenômeno artístico na contemporaneidade em sua prática ou, na reflexão conceitual ou crítica deste.

Naquele momento eu tinha muita consciência do desafio que uma artista teria ao adentrar no campo da pesquisa acadêmica e de todos os conflitos que poderiam surgir neste processo e, ao mesmo tempo, as possibilidades desse cruzamento me estimulavam. Ainda que eu tivesse que me adequar ao universo próprio da pesquisa científica, a ideia de me experimentar neste contexto era desafiadora e a possibilidade de criar estratégias dentro deste sistema me incitaram ainda mais.

O trabalho que realizei no mestrado foi fruto de uma postura adotada como artista e pesquisadora, a necessidade de realizar uma articulação que negociasse entre o artístico e o acadêmico

foi de certo modo desafiador, pois as questões eram bem centradas na realização de uma dissertação escrita, e foi no texto ensaístico a forma encontrada para tencionar as questões relevantes ao universo acadêmico e a prática artística enquanto fonte de produção de conhecimento.

Quando iniciei o processo para entrar no Doutorado no PPGARTES/UFPA em 2017, o edital previa a linha de “Poéticas e processos de atuação em artes”, o que foi muito animador, pois era uma linha de pesquisa dedicada ao artista enquanto pesquisador. A seguir, temos o texto presente no edital PPGARTES em 2017 que discorre sobre:

Estudos prático-reflexivos relativos à produção e atuação artística, considerando-se a diversidade de expressões, linguagens, performances, espetacularidades, metodologias, suportes e tecnologias. Justificativa: A Linha de Pesquisa 1 é dedicada à pesquisa em Artes, com foco nas poéticas, nos modos de atuação, na construção e apresentação de uma obra artística - espetáculo, exposição, documentário, concerto, etc. - acompanhada de texto reflexivo. É a linha apropriada para o artista-pesquisador. As reflexões produzidas por artistas e por artistas-pesquisadores constituem embasamento importante (mas não exclusivo) nesta linha.

E é sobre alguns mecanismos que estão relacionados ao “texto reflexivo” apontado na citação acima que trataremos com mais atenção neste artigo, assim como quando iniciei o mestrado, no doutorado fui muito consciente quanto a minha presença ali, e que esta deveria mais uma vez ser focada em potencializar a vivência, a experiência e as conclusões da artista como pesquisadora de encontro com as peculiaridades acadêmicas,

desta vez tendo outros vetores abertos no jogo.

Em textos publicados que tratam sobre este tema – a presença do artista-pesquisador na academia – Em grande parte algumas preocupações se destacam, algumas sobre como essa relação vai se dar, outras sobre como o artista vai lidar com o universo acadêmico, a priori divergente do espaço criativo, e também sobre como deverá ser feita a produção textual requerida como parte do projeto, conhecida como Memorial.

Articulações Metodológicas em Pesquisa em Artes

Antes de observar os escritos de artistas como potenciais conjuntos teóricos na construção do memorial, explicitarei aqui de forma breve, os caminhos que estou buscando percorrer e onde as ideias deste artigo se inserem.

Desde o início da pós-graduação me deixei afetar diretamente pelas disciplinas, ao ponto de as ter como deflagradoras de questões e trabalhos artísticos, de forma que elas – as disciplinas – se inseriram no meu processo criativo de maneira fundamental, sem que este compromisso fosse algo obrigatórios, onde textos, ações, aulas e o meu próprio relacionamento com o PPGARTES foram penetrando profundamente em minha energia criadora.

A poética artística na qual estou trabalhando até o momento segue nomeada de GABINETE RARO, onde alguns trabalhos deste conjunto foram concebidos, para ou por causa de algo vivido no espaço acadêmico, são questões íntimas ou coletivas, de cunho social, político e cultural que se traduzem em obras-ações, ou obras-objetos.

Na próxima sessão apresentarei a vocês alguns textos de artistas

que tratam de questões diversas, não necessariamente sobre processo de criação, mas que são reflexões sobre a vida e com os quais acredito que meus trabalhos poderão dialogar – ainda que estas sejam apenas alguns exemplos – de forma mais íntima e conectada. Não desprezo os teóricos da crítica, filosofia ou qualquer outra área que interaja com as artes, este é apenas um esforço em construir algo onde os pares possam dialogar sendo seus próprios interlocutores.

Neste ponto me perguntei: É possível elaborar a construção de um pensamento artístico/teórico sobre um objeto (tempo-espacial) a partir dos mais diversos pronunciamentos de artistas, tendo a aplicação destes textos como a base teórica prioritária em uma pesquisa artístico/acadêmica?

Escritos de artistas

Tracejando possibilidades e perspectivas relacionadas à potencialidade de uma visualidade referenciada não apenas por teóricos clássicos instituídos, mas prioritariamente por artistas através de escritos ou ditos (registrados e/ou transcritos) sobre um tema, ideia, lugar, tempo ou sobre seu próprio trabalho. “O artista que vai para a universidade deve estar ciente que sua formação também implica fomentar um discurso artístico” (GIANNOTTI, 2003, p. 91).

Começo estas notas com três citações importantes que circunscrevem os caminhos aqui esperados, as autoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim, no livro “Escritos de artistas: anos 60/70” mostram como os artistas ao longo do tempo estão inseridos no campo do pensamento acerca da arte. Esta

publicação traz em seu conteúdo textos em boa parte inéditos de artistas brasileiros e estrangeiros.

Dos comentários de Ghiberti aos tratados de Alberri, ou às notas e formulações científicas de Leonardo da Vinci, ou ainda o primeiro questionário na história da arte dirigido a artistas, elaborado por Benedetto Varchi, no século XVI, é crescente a presença dos artistas na reflexão sobre a práxis e o destino da arte” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.11)

Na citação acima quando se fala de “reflexão sobre a práxis e o destino da arte” podemos especular que artistas visuais ao longo da história já realizam a exposição de seus pensamentos por meio de textos e que estes serão importantes não apenas da arte, compondo o pensamento crítico geral, reafirmado pela citação a seguir:

[...] um conjunto revelador da presença decisiva dos artistas no debate crítico naquele período e da nova dimensão que esse gênero de formulação estética alcança. São textos que não só se integram à poética de cada obra, mas ingressam no domínio de discurso da crítica e da história da arte, sob diferentes modos, tais como manifestos, cartas, entrevistas, textos ficcionais, críticos e, em sua maioria, ensaísticos. (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.9)

O ensaio pode ser uma ferramenta importante no processo de escrita artística onde a reflexão sobre determinado tema pode ser aventada de forma pessoal, porém não menos aprofundada ou relevante que outros textos que abordam a relação entre o sujeito e seu objeto.

[...] Em geral resultado de tomada de posição coletiva, os manifestos, ao longo da primeira

metade do século XX, são contemporâneos de formulações teóricas, de cunho individual, que se estabelecem em defesa da autenticidade do projeto artístico. Esse corpus teórico que envolve a arte moderna estabelece uma relação entre teoria e práxis na qual o pensamento plástico se desenvolve em uma dialética incessante entre a prática artística e o pensamento teórico. (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.13)

As autoras articulam o termo “pensamento plástico” de forma comparável ao que trato como “formação de um pensamento artístico sobre algum tema”, lugar de conexões dialéticas entre a experimentação artística e a prática teórica, através de textos coletivos e/ou individuais, no formato de livros, catálogos, revistas, zines, textos públicos, cartas, entrevistas entre outras interferências.

Um trabalho mais atual que podemos referenciar ao acima mencionado, no que tange a forma de construção, é o livro, Já! Emergências Contemporâneas, realizado pelo artista e pesquisador Orlando Franco Maneschy e a pesquisadora Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima, que convidaram artistas e outras personas do circuito da arte brasileira, onde textos, imagens e outras ativações se reúnem no que os autores denominaram “seminário em forma de livro” (MANESCHY e LIMA, 2008, p. 8) em um texto presente nesta publicação os artistas Jorge Mena Barreto e Raquel Garbelotti tratam o termo *site specific* em relação a apropriação no contexto brasileiro e seu uso quando transposto do idioma de origem, o inglês para o português, o texto explora estas relações como “[...] a construção de um método que descreva estes processos de

tradução de um para outro contexto [...]” (BARRETO e GARBELOTTI, 2008, p 120), Neste texto, destaco a busca por metodologia de explanação sobre o tema e o conteúdo que nos traz um contexto específico e relevante a partir de um tema/categoria das artes visuais.

Nossa tentativa será, no entanto, de espacialização de conceitos relacionados à tradução do termo *site specific* como de sua leitura crítica, da possibilidade de apreensão e apresentação de um processo. Uma operação não apenas dentro da linguagem, mas pela materialização ou visualidade do processo mesmo entre duas forças: a de sofrer assimilação e a de identidade e diferença, em ‘... reversíveis instâncias entre eu e o outro’⁴, entre distintos contextos na tradução. (BARRETO e GARBELOTTI, 2008, p. 119)

Em âmbito internacional cito a coletânea “ENTREVISTAS” apresentada em vários volumes, iniciando com o Volume 1, publicado no Brasil em 2009, onde o curador e historiador da arte Hans Ulrich Obrist vem publicando mais de trinta anos de entrevistas gravadas com artistas e pensadores de todo o mundo, sobre temas que vão além do universo artístico e abarcam questões culturais e sociais mais abrangentes.

Em 2011, a crítica de arte, professora e curadora independente Glória Ferreira – citada anteriormente – lançou o livro ENTREFALAS, que trata do universo artístico também através de entrevistas com críticos e artistas, brasileiros e estrangeiros em articulações entre as falas e escritos de cunho crítico/reflexivo. “Escrever sobre arte significa assumir uma postura crítica não só em relação ao seu trabalho como também significa um

engajamento diante de um meio cultural” (GIANNOTTI, 2003, p. 91).

Na linha das entrevistas, o crítico de arte (qual?) lançou em 2018 o livro “Hans Ulrich Obrist: Entrevistas brasileiras vol.(qual?)” onde apresenta um recorte de 36 entrevistas com artistas e intelectuais naturais do Brasil ou que o assumiram como país para viver e desenvolver seu trabalho.

No contexto regional, aponto o livro “Amazônia, lugar de experiência” do Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy, da Universidade Federal do Pará, lançado em 2013. O livro é fruto da pesquisa e formação da “Coleção Amazoniana de Arte da UFPA”, onde destacamos a presença de textos de artistas da região amazônica como: Güera, do artista Artur Leandro; Da nascente a foz: sobre a existência da Amazônia que surfa, da artista Danielle Fonseca; Carta à Orlando, do artista Roberto Evangelista; e o texto obra, A Amazônia não é minha, do artista Armando Queiroz. Seguem abaixo um trecho de cada texto que exemplifica seus potenciais teóricos/reflexivos:

A possibilidade de resistência cultural se apresenta, senão na hipótese improvável de se tornar pura, ao menos na consideração das nossas relações com a natureza, ordem social e seus símbolos, que nos livra da mordida dos cânones modernistas e nos alforria daquilo que nada acrescenta. E, assim, fazer soar a voz dos marginalizados no processo controlador de desenvolvimento regional. (LEANDRO, 2013, p. 132)

[...] Diante dessa opera de águas tenho me perguntado em meio de que caminho o surf se perdeu ara nós? Em meio às lendas que amedrontam as pessoas a entrar na água? No

Peru, há a lenda do homem polvo, do homem-caranguejo. No Brasil a lenda da pororoca, entre outras. Além das costas para os rios históricas herdadas pelos portugueses que fizeram das margens dos rios seus quintais particulares. Margens invisíveis! [...] (FONSECA, 2013, p. 146)

[...] Pós-tudo, pós modernidade, caro amigo, aqui estamos – fritos, passados ou malcozidos? Inteiros, fartos ou constrictos? Conclusos ou inaugurando novos ciclos? Aqui, sob a Linha do equador o sentimento do artista é o de um ser achado ou perdido? [...] (EVANGELISTA, 2013, p. 149)

A Amazônia não é tua. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é. A Amazônia não é verdadeira. A Amazônia não é ingênua e plácida. A Amazônia não é assassina. A Amazônia não é Inferno Verde. A Amazônia não é celeiro do mundo. A Amazônia não é Pulmão Verde. A Amazônia não é uma fantasiosa falácia. A Amazônia não é o reino da impunidade. A Amazônia não é economicamente viável. A Amazônia não é do mundo. [...] (QUEIROZ, 2013, p. 183)

Estes escritos que seguem o percurso que abordamos em textos anteriores, neste caso sendo pontuais sobre um assunto específico, o contexto amazônico, âmbito este que é fundamental para o meu projeto de pesquisa da pós-graduação, textos os quais, juntamente com outros devem constituir a base de referência teórica presente no memorial reflexivo deste processo.

Considerações Finais

Todos materiais acima citados abordam assuntos da vivência

artística e reflexões sobre temas gerais de instância social, cultural e política sob o olhar de um artista, em âmbito regional, nacional e internacional, desta forma se apresentam como fonte passível de consulta e possível de uso na fundamentação teórica do memorial de uma pesquisa de poéticas em artes.

O Desejo aqui é poder dialogar com outros artistas e que isto seja considerado fonte de conhecimento, construído no encontro de obras e textos que vão apresentar aos universos acadêmico e artístico uma fonte de pensamento autônomo.

Destaco aqui um trecho da tese de doutorado da artista paulistana Rosana Paulino, onde ela questiona:

[...] como se estruturaria um texto para uma área que se fundamenta antes na experimentação constante que em uma bibliografia de referência? Qual critério deve um artista buscar na elaboração de um documento que discuta sua trajetória de pesquisa e resultados? Podem os conceitos de pessoas alheias aos processos de refinamento de uma poética de uma poética pessoal, dizer mais que a experiência da produção da obra? Por outro lado, estando em um ambiente universitário, como poderia o/a artista expressar de forma clara e coerente seu percurso, sem recorrer a formação de hipóteses e ao diálogo com outros, características intrínsecas do mundo acadêmico? (PAULINO, 2011, p. 14)

Estes questionamentos da artista vão ao encontro direto do que venho construindo enquanto caminho para a construção do meu trabalho teórico, assumindo que este planejamento caminha como parte do meu projeto onde não se separam mais metodologia acadêmica e processo criativo.

Vê-se assim a possibilidade de que artistas-pesquisadores na

academia abastecem o mundo do conhecimento com elementos que só podem ser fornecidos por uma dialética formada por uma agitação de conceitos entre pares, de artistas com artistas, em um movimento de concentração de ideias que poderão nos levar a outras, chegando assim, a construção de um pensamento artístico sobre um tema, seja algo do processo criativo ou do assunto que aborda o trabalho, sem a intenção ser ou fazer filosofia da arte, ainda sim, sem deixar de utilizar os recursos filosóficos, como o entendimento do discurso e do pensamento dialético.

Referências:

- BARRETO, Jorge Mascarenhas Mena e GARBELOTTI, Raquel. Especificidade (in)traduzibilidade. In: Já! Emergências Contemporâneas. Belém: EDUFPA/mirante – território móvel, p.119-127, 2008.
- BASBAUM, Ricardo. O artista como pesquisador. In: Concinnitas – UERJ. n. 9, julho 2006.
- BONAN, Amanda e DINIZ, Clarissa. Crítica e tempo: entrevista com Glória Ferreira. CONCINNITAS. Rio de Janeiro, v. 1, n. 20, p.33-43, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/issue/view/874/showToc>. Acesso em: 23 de outubro 2020.
- EVANGELISTA, roberto. Carta à Orlando. In: MANESCHY, Orlando Franco (org.). Amazônia, lugar da experiência. Belém: ed. UFPA, p.149-150, 2013.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FONSECA, Danielle. Da nascente a foz: sobre a existência de uma Amazônia que surfa. In: MANESCHY, Orlando Franco (org.). Amazônia, lugar da experiência. Belém: ed. UFPA, p. 145-147, 2013
- GIANOTTI, Marco. A imagem escrita. In: ARS (São Paulo) vol.1 no.1 São Paulo, 2003.
- GOODMAN, Nelson. Quando há arte. Tradução de Desidério Murcho. *Ways of Worldmaking*, de Nelson Goodman. Indianapolis, IN: Hackett,

1988. Disponível em
<<https://pt.scribd.com/document/179751461/Goodman-Nelson-Quando-ha-arte>>. Acesso em 29/05/2019

LEANDRO, Arthur. Güera. In: MANESCHY, Orlando Franco (org.). Amazônia, lugar da experiência. Belém: ed. UFPA, p. 121-137, 2013.

MANESCHY, Orlando e LIMA, Ana Paula Felicíssimo de Camargo (org.). Já! Emergências Contemporâneas. Belém: EDUFPA/mirante – território móvel, 2008.

MANESCHY, Orlando Franco (org.). Amazônia, lugar da experiência. Belém: ed. UFPA, 2013.

PAULINO, Rosana. Imagens de sombras. Orientador Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim. 2011. 98f. Tese (doutorado) - Escola de comunicação e arte, USP, São Paulo, 2011.

QUEIROZ, Armando. A Amazônia não é minha! In: MANESCHY, Orlando Franco (org.). Amazônia, lugar da experiência. Belém: ed. UFPA, p.183-191, 2013.

SALLES, Cecília A. Gesto Inacabado: Processo de criação artística. São Paulo, FADESP: Annablume, 1998.

Universidade Federal do Pará. Edital de seleção de mestrado e doutorado 2017 – turma 2017. Programa de pós-graduação em Artes. 2017. Disponível em:
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi87bml09DsAhWTHbkGHawmDLoQFjAAegQIBhAC&url=https://www.ufpa.br/portal/arquivos/edital%20PSPGARTES-2017.pdf&usq=AOvVaw1QLScul6I1kEP_coCkj_DG. Acesso: 10/06/2017.

O QUE PODE O CORPO FEMININO ENTRE PASSAGENS RIO-PELE?

WHAT CAN THE FEMALE BODY BETWEEN RIVER-SKIN PASSAGES?

Roseany Karimme Silva Fonseca¹
Maria Dos Remédios De Brito²

RESUMO: O presente trabalho se estabelece a partir da seguinte indagação: é possível a interlocução de percursos criativos distintos, elaborados por duas artistas-pesquisadoras tendo como principal mote as potencialidades e fragilidades do corpo feminino? Com base nesta questão, busca-se compreender de que maneira os respectivos fazeres artísticos dialogam enquanto processos-cicatrizes e permitem um espaço e um movimento de reconstrução e fortalecimento dos corpos dessas mulheres, enquanto organismos e devires em percurso. Sob a ótica das artistas, sendo uma movida pela escrita e pelas artes cênicas (teatro) e a outra pela escrita e pelas artes visuais (desenho e pintura), procura-se um ponto em comum: o da transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo Feminino, Cartografia de Si, Mulheres Artistas, Processos Criativos.

ABSTRACT: The present work is based on the following question: is it possible to talk about different creative paths, developed by two artist-researchers with the main motto of the female body's strengths and

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFGA), na linha de Poéticas e Processos de Atuação em Artes. Bolsista CAPES. Colaboradora em Pesquisa e Montagem Cênica pela Escola de Teatro e Dança da UFGA – ETDUFGA e Atriz pelo Curso Técnico em Ator pela mesma instituição. Graduada em Psicologia e Especialista em Psicopedagogia. E-mail: rose.karimme@gmail.com

² Professora associada da Universidade Federal do Pará, no Instituto de Educação Matemática e Científica e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/ICA/UFGA). Doutora em Educação, integrante do grupo de estudos: Filosofia, Cultura, Subjetividade e do grupo de pesquisa ConversAÇÕES: Filosofia, Educação e Arte, ambos cadastrados na UFGA e no CNPq. Integrante do coletivo Brutus Desenhadores (Experimentações diversas com desenho). E-mail: mrdbrito@hotmail.com

weaknesses? Based on this question, we seek to understand how their respective artistic dialogues as scarring processes and allow a space and a movement for the reconstruction and strengthening of the bodies of these women, as organisms and becoming on the way. From the perspective of the artists, one being moved by writing and performing arts (theater) and the other by writing and visual arts (drawing and painting), a common point is sought: the transformation.

KEYWORDS: Female Body, Self Cartography, Women Artists, Creative Processes.

A proposta deste trabalho surge da aproximação entre duas mulheres artistas que se encontram no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPa: uma delas, mestranda do programa e a outra, docente do mesmo programa. A aluna, que transita entre uma formação em Psicologia e outra em Teatro, propõe uma pesquisa em arte, na linha de pesquisa de Poéticas e Processos de Atuação em Artes; a professora, que ministra a disciplina Pesquisa e Processos Metodológicos em Artes. Ambas se encontram no ano de 2018 e participam do grupo de estudos ConversAÇÕES: Filosofia, Educação e Arte.

O trabalho se estabelece a partir da seguinte indagação: é possível a interlocução de percursos criativos distintos, elaborados por duas artistas-pesquisadoras tendo como principal mote as potencialidades e fragilidades do corpo feminino? Com base nesta questão, busca-se compreender de que maneira os respectivos fazeres artísticos dialogam enquanto processos-cicatrizes – também chamados de etapas poéticas – e permitem um espaço e um movimento de reconstrução e fortalecimento

dos corpos dessas mulheres, enquanto organismos e devires em percurso. Sob a ótica das artistas, sendo uma movida pela escrita e pelas artes cênicas (teatro) e a outra, pelas artes visuais (desenho e pintura), procura-se um ponto em comum: o da transformação. Por meio de cartas, desenhos e cena, as duas artistas procuram se relacionar com suas próprias criações, perceptos e afetos, e compreender de que modo o corpo feminino pode ressignificar a si mesmo.

Corpografando Cicatrizes: Paisagens, Margens E Fluxos

Um dos processos relatados neste trabalho utiliza a ideia da corpografia para compreender de que maneira o corpo da própria pesquisadora atravessa e é atravessado por uma poética teatral.

O estudo da corpografia constitui-se por uma dança das memórias que é enaltecida pela ação física nascente do treinamento e de impulsos e acessos que dilatam o corpo e o colocam em estado de receptividade do devir. Tal (re)criação é encarregada de buscar memórias já vividas. (JACOPINI, 2016, p. 1554).

Este processo constitui-se como parte integrante de uma pesquisa de mestrado em andamento. Por meio de uma escrita poética, acionam-se memórias e um trabalho de criação cênica, através de uma presentificação. Bergson (2006) considera que a memória não é lembrança, nem passado; mas sim presente, portanto, criação e inventividade. Desta forma, lembrar é recriar no presente atual, ativando pelo corpo um atravessamento de

forças. Assim, questiona-se: por que (ou por quais) motivos corpografar cicatrizes? Neste trabalho, mostra-se um fragmento da carta, intitulada “Entre Paisagens, Margens, Fluxos”, a qual traz um registro fotográfico para compor com o trecho da correspondência apresentado:



Figura 1 – Fragmentos.

fragmento que compõe a carta utilizada na pesquisa de mestrado em andamento. Ano; 2018.

Fonte:

O que te atravessa? Por onde observas? Se fosses contar tua história, de que forma seria? Farias uma música, pintarias um quadro, escreverias um texto, tirarias uma fotografia? Qual a linguagem que te atravessa para que possas suprir as enchentes e vazantes do teu próprio rio? Somos todos navegantes, desde a morada no oceano materno até o buraco debaixo da terra. Existimos entre terra e água, em um percurso fronteiro, em uma grande viagem. Viver é uma grande brecha entre espaços vazios, este mar enorme entre margens desconhecidas.

Ao propor diversas indagações por meio de questionamentos e metáforas, a autora da correspondência indaga: quando se fala sobre o corpo, de qual corpo se fala? A imagem de corpo que se imagina na criação em artes cênicas pode seguir diversos contornos: o corpo cênico na rua, na caixa, na máscara, no clown, no teatro de sombras, entre outros.

A criação do ator é imbuída de seu repertório, do vocabulário que ele construiu ou aprendeu ao longo dos anos. Esse vocabulário se constitui da memória da pele, da memória das histórias, das tradições do ofício aprendidas, praticadas, ressignificadas, a memória da vida imitada – mimesis. (COPELIOVITCH, 2016, p.84).

O corpo cênico permite uma espécie de fala corporal, como na dança, mas que não é mais somente movimento, pois se introduzem a palavra (dramaturgia) e a cena (ação). Ambas transformam o território cênico em um espaço falado e habitado por multiplicidades:

Se o corpo do ator é, já em si mesmo, território cênico, onde o movimento dos gestos e dos olhares e as máscaras naturais do rosto são dança de afetos e jogo de emoções na lúdica construção da personagem, o espaço do palco é um prolongamento do corpo do ator e se o corpo do ator é um corpo vivo e dinâmico também o espaço do palco em que esse corpo se movimenta é um espaço vivo e dinâmico, habitado por tensões, forças, conflitos, com múltiplos centros correspondentes ao corpo dos outros atores. (ANDRÉ, 2002, p. 21).

Corpografar, neste trabalho, corresponde a compreender as memórias de fragilidade e potência deste corpo cênico em

percurso. As passagens rio-pele mostram-se como os múltiplos caminhos possíveis de elaboração artística, considerando a história de vida e as raízes da artista-pesquisadora. Nos próximos itens, são apresentados os escritos poéticos da outra artista, que dialoga com alguns pensadores da filosofia e com suas próprias produções – pinturas autorais em aquarela – para compreender que corpo é este.

Quais seriam as propostas de criação destes corpos? Que corpos trabalham por meio das fragilidades em outros movimentos artísticos? Ambas as artistas-pesquisadoras consideram que o corpo é um arcabouço de produção artística. A ideia de passagens rio-pele surge para dar conta dos espaços femininos enquanto produção de subjetividades e pela ligação com o elemento água. Enquanto uma parte de cartas para reconfigurar seu próprio corpo em um processo de pesquisa, a outra (BRITO, 2015) produz textos poéticos que inter-relacionam filosofia, educação e arte, utilizando-se de um discurso marcado pela Filosofia da Diferença para a produção, tanto de seus escritos poéticos, quanto de seus desenhos/traços em aquarela.

Inventar Para Si Um Corpo

O homem, esse animal estranho, animal confuso, incerto, segue tateando o mundo, segue de lado, de frente, de costas, animal cheio de medos, de angústias; animal que se veste de tantas cores, multicolor; animal que se pergunta, que sente desespero e

carrega em si uma inquietude demasiadamente humana. Desumanizar um pouco, talvez, para elaborar outras perguntas, sentir outras vidas em seu corpo, esse que ainda pouco se sabe... É uma luta para dar forma a esse corpo humano, uma luta diária de embates e de comandos. Dar forma a própria vida, moldá-la, converter-se em fonte de alguma coisa, presenciar um modo, inventar para si um estilo, de modo que o corpo possa ser ele mesmo um fazer em obra. Ser autor do próprio corpo, tornando-o existencial, experimental, produzir com ele e nele uma espécie de cena, transmutá-lo, mesmo tomando para si todos os preços do mundo. Isso tudo perpassa por aquilo que Nietzsche (2009) poderia chamar de uma "segunda" natureza, essa que seria primordial para que se tome posse da "primeira" natureza. Tarefa essa nada fácil.

O autor supracitado não deixou de buscar os antigos, a sua concepção do que seja a filosofia advém efetivamente deles, quando advoga que a mesma está ligada a vida, assim como Espinosa (1992). A filosofia nasce da vida e o seu movimento fundamental é para recriar e reinventá-la. Os conceitos não são para serem espanados e cultivados, apartados do mundo, ao contrário, eles nascem de uma dura compreensão da imanência. Então, um corpo deve encarnar a vida, assenhorear-se dela, fazendo do pensamento um ato de intensidade para que o pensador, em sua automodelação/transfiguração, saiba de algum modo que habita em suas entranhas um quase estranho, mas o estranho pode e deve passar por uma escuta amorosa diante das multiplicidades de vozes que atravessam as forças dos corpos e

de seus encontros. Não é fácil produzir uma administração sobre si mesmo, não é fácil orquestrar a potência que dele emana. A tarefa do grande homem, aquele que deseja ser senhor de si mesmo, é configurar uma transformação de si, ou como diz Foucault (2010), um cuidado de si. Nada disso tem ligação com um individualismo, mas sim com um processo lento de trabalho para forjar uma singularidade, aquilo que é de mais particular em cada indivíduo. Nietzsche (2002), com sua crítica corrosiva à tradição, nos ensina que o inaudito é a vida, isso que nos arrasta e nos impõe o devir, a plasticidade do corpo – é ela que diz que potência é corpo.

Os encontros formam uma porção de alegria e ou de tristeza em nós, ao mesmo tempo em que encontros são intensivos e extensivos, lentos ou velozes para pensar como Espinosa (1979). Não se pode efetivamente dizer o que um corpo pode – no máximo, se pode experimentar esse corpo, fazê-lo escorregar entre as veias do mundo, desenraizá-lo das fontes segmentárias e dogmáticas, impor para si vitalidades. Experimentar o corpo é desafiador e, inclusive, é perturbador quando não se sabe o que ele pode, se está de alguma forma sem o seu comando, ser estranho a si mesmo. É preciso certa prudência quando olhar o abismo, pois ele pode devorar esse observador; certa prudência nas aventuras humanas, pois o humano é ser que não se sabe quem é. Nada disso quer dizer, não faça experiência, ao contrário, experimente a vida, mas não se deixe virar um farrapo humano, pois não se sabe o que pode um corpo entre outros corpos. É duro criar para si um corpo, talvez, no corpo não se

chegue, mas sempre será possível desenhar, rabiscar, polir a pedra, raspar o mármore, dar para sim um determinado comando, certo estilo, mesmo que nunca esteja acabado ou dado por um fim.

Poéticas Nauseantes

Exercícios de experimentação inventiva do corpo pela escrita... Quando tudo dói, o corpo vai inventando sintomas para viver, para nascer...São cartas colhidas em momentos duros que exige do corpo uma aposta da vida...Coletar sensações por entre linhas e palavras faz com que o corpo grite: Eu ainda existo e persisto!

...Sou Um Coração Batendo...

É apenas um pequeno retrato, um minúsculo retrato, talvez um ponto, o menor possível, alguma coisa mole, frágil, redonda, líquida, configurava uma espécie de imagem arredondada, aparentemente mole, sem nitidez formal. Entre claro, escuro, imagem borrada, acompanhava uma interioridade, uma profundidade, como se estivesse em uma caverna, em uma cuba, precisamente, encontrei um nome: ovo.

Tudo que sei dessa imagem mole, frágil, é que não sei nada, mas ao mesmo tempo parece que sei, que tenho algo a dizer, mas não do em si da imagem, mas do que atravessou a imagem...Ela pulsou! Tudo que permite narrar de sua existência está ligeiramente amarrada, colocada, grudada em mim...Uma

necessidade de dá-lhe vida, uma narrativa, quem sabe... Mas, essa vida dada pela escrita não é.

Onde está sua visualidade? Manchada no meu corpo, pertencente aos riscos da memória, linha traçada é tatuada no meu sangue. Essa presença é um pequeno feixe de luz, branda, pálida imagem viva de uma potência geradora... Ela só existe porque eu ainda existo, assim suponho. A minha possível alegria, ao retratar o que efetivamente não sei quem foi, quem seria, ou se seria alguma coisa, é que eu a senti... Senti!, Senti uma virtual efetuação... Como existir, mas ao mesmo tempo ser um virtual? Eis o aparente paradoxo.

O que é sentir esse menor possível? Esse mistério que foi sua presença? Essa presença já ausente...esse contar no tic tac do relógio por sua presença...Eu nem sei quem era, veio, chegou até mim, não me pediu permissão...entrou.

Sua presença instaurou um efeito no corpo, nos seios, no sono, no cheiro ... essa presença misteriosa alterava um território, era tudo sutil, necessitando de uma dobra, uma outra dobra dentro da dobra, fora da dobra, uma dobradura da dobradura que poderia entrar em conexão com a própria dobra dessa dobra do ponto menor possível da dobra. Alguma coisa se mantinha em alerta!

Que voz é essa que nunca escutei em sua efetuação, mas que cheguei a ouvir? Que voz é essa que permanece sem história, mas que teve um mundo para si? Que voz é essa que reclamou uma permanência, se fez presente no momento que chegou e partiu?

Um rosto? Não vi, mas sei que posso criar, dizer vários rostos...Isso, efetivamente não importa. Um rosto não importa mais do que uma marca, um risco bordado na pele...pulsar rapidamente bumbumbumbummmmmmbummm.... Esse coração só bateu no meu mundo. Que minhas mãos quiseram alisar sua cabeça...pois, foste um coração batendo dentro do meu...

A Carta Rio-Mar

"Quantos sons tem o Rio-Mar? Creio que vários! No meu Rio-Mar tem um som que gosto de cultivar. O som nauseante... O meu Rio-Mar tem náusea, umas das afecções mais terrível do humano. Alguma coisa da ordem do paradoxo, pois esse sentimento parece ser contra o desejo, ponto fundamental para a produção. No entanto, o apetite não deixou de cessar em mim. Essa doença do mar causada pelo balanço da embarcação, esse enjoo, essa sensação desagradável, experimentada no interior do corpo, por vezes, vem seguida de vômito, não é nada belo e nem poético, ao contrário, destaca a decomposição, a decadência do corpo, pois o mesmo parece sentir alguma da ordem do insuportável, alguma coisa atravessa o corpo que não pode perdurar na carne e nem nos sentidos. Uma experiência que invade o corpo e o torna precário. Similar a tal decadência são as alergias corporais, as secreções, as fezes, as feridas, aparições que entram no corpo adoecido por dores psíquicas e outras enfermidades...Aparições nada belas! Coisas feias! Se for pensar na nossa sociedade atual muitas dessas dores não podem ser visíveis e nem relatadas.

Uma sensação que percorre os órgãos corporais apontando o que não pode permanecer, como um comportamento, um fazer, um gesto, uma fala, um crime, uma posição política, uma traição, uma mentira, uma falta. O nojo atravessa a experiência. O estado nauseante é aquilo que não pode mais permanecer perto, mas também pode ser uma espécie de atitude estética acerca da decomposição. É um sentimento do antialimento, do antigosto, da convalescença. Contudo, me parece que não é um simples negar, na medida em que o nauseante não permite digerir o insuportável. Há, portanto, uma radicalidade neste estado, o que não pode ser engolido deve vomitado. Podem sair processos poéticos nesse aparente estado de declínio? Que poderes podem atravessar o estado nauseante do corpo? Que desejo pode emergir do nojo? Que estética pode ser criada? (...) Onde está sua visualidade? Manchada no meu corpo, pertencente aos riscos da memória, linha traçada é tatuada no meu sangue. Essa presença é um pequeno feixe de luz, branda, pálida imagem viva de uma potência geradora... Ela só existe porque eu ainda existo, assim suponho.

Ressuscita-Me!

Ressuscita-me, antes que tudo morra...Quem pode se permitir a tal tarefa descomunal? Dar vida ao outro quando a sua própria já está quase falida... Seria pedir uma tarefa monstruosa, se fosse para alguém...Não! esse pedido nunca poderia ser feito para o outro, esse pedido é para mim mesma, mas me encontro sem força, sem qualquer esperança possível, pois fui morta! Morta por saber do horror que abriga aquele que esteve mais próximo

de mim...Eu morri várias vezes, durante essa vida tive que morrer, mas ressuscitei outras, me arranquei pelos cabelos e fui. Só que essa morte, essa foi difícil levantar, acho que nem levantei! Eu não esperava, ela veio como um fantasma, sem me olhar, sem me avisar...Mas confesso, fui eu que não quis olhar, todos os horrores já estavam ali, há muito tempo... Eu nem desconfiei que eu já estava morta com a indiferença, com a porta do quarto fechada, com os silêncios no interior da casa, com os corpos separados na mesma cama, depois em quartos separados, com as despedidas a distância, com a falta de abraço, com a falta de carinho, com a falta de cuidado, com as ausências nos domingos, com os telefonemas as escondidas...com todas as mentiras... Com a falta de amor, acima de tudo. O pior de tudo, que essa morte ainda está aí...Na presença de amores servis...Eu constatei, há em todos um charlatão. Eu mesmo sinto esse charlatanismo bem próximo de mim, na espreita... cuido para não deixar que me vença..., pois um charlatanismo vencido, dói... Dói muito.

As Linhas Poéticas Pelo Desenho: exercícios de experimentação do corpo por traços, cores e linhas.



Figura 2 – Aurora. Pintura em Aquarela. Fonte: produção autoral de Maria dos Remédios. Ano: 2019.

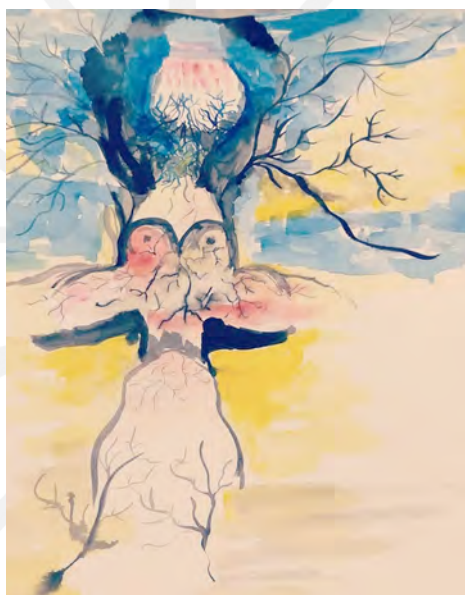


Figura 3 – Convalescência. Pintura em Aquarela. Fonte: Produção autoral de Maria dos Remédios. Ano: 2019.



Figura 4 – Alvorada-mulher. Pintura em Aquarela. Fonte: produção autoral de Maria dos Remédios. Ano: 2019.



Figura 5 - Corpo diluído. Pintura em Aquarela. Fonte: produção autoral de Maria dos Remédios. Ano: 2019.

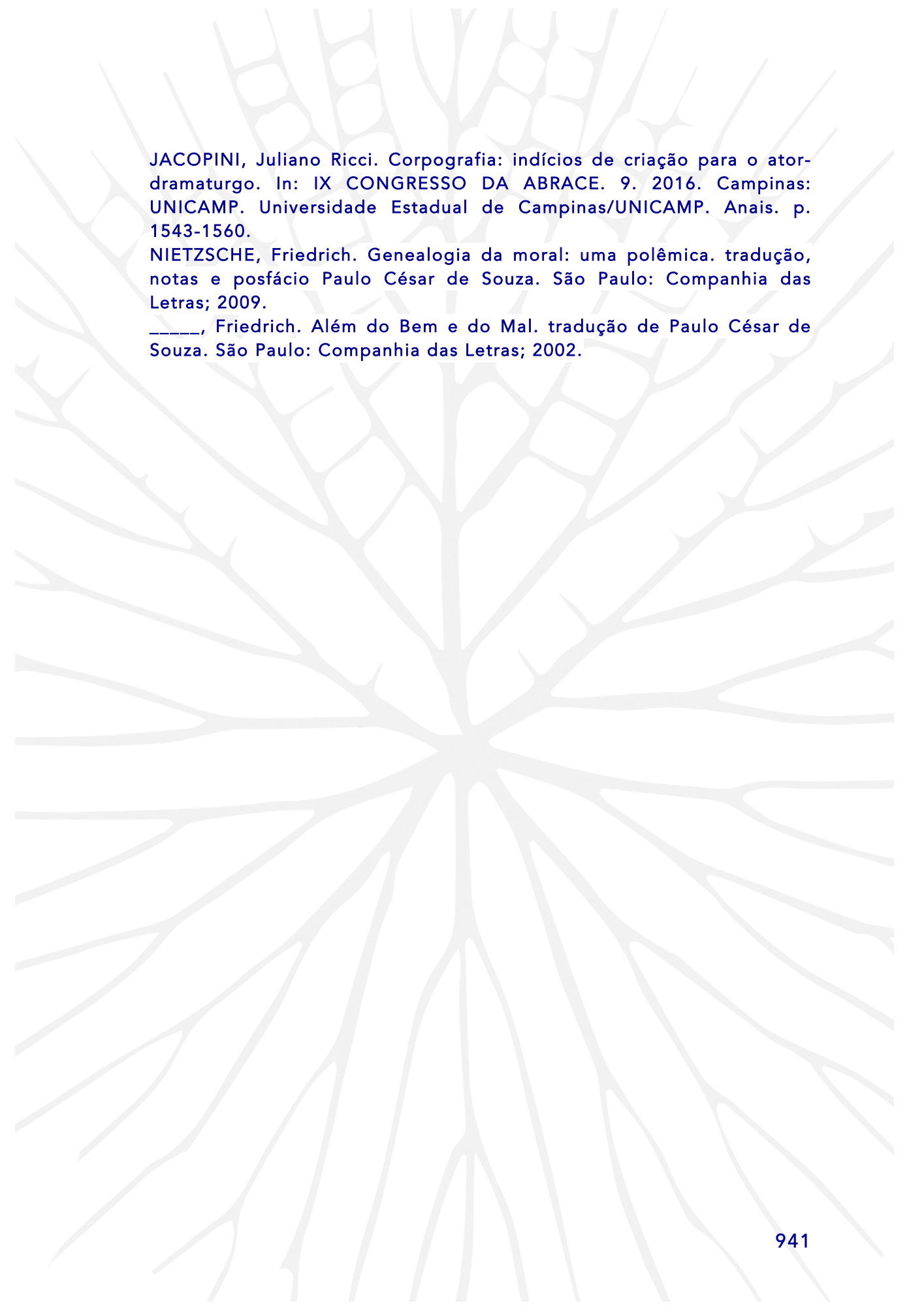
Conclusão

Este trabalho remete e dialoga com dois corpos femininos que apostam na transformação de si pelo ato criador... Em sua composição, que intercala textos de ordem teórica e poética, o

trabalho se localiza justamente na expressão de um corpo feminino por meio de linhas, palavras, traços e ações poéticas. Não se fala aqui sobre cura, mas em trabalho diário do corpo para consigo mesmo; um trabalho ao qual remete a escuta e o diálogo com o corpo na sua maior profundidade. Há uma aposta na arte como possibilidade de abertura da carne, do corpo atravessado por memórias, por sensações, por afetos. Este corpo pode fazer travessias inventivas e criar novos sentidos, novos processos de subjetivação, possibilitando com que a arte seja potencializada pela vida em sua maior potência criativa. Para que o corpo feminino não sucumba ao real dogmático e nem às limitações que já costumam se impor, os processos artísticos operam no sentido de uma arte que produz o real, elaborando mundos possíveis. Assim, estes dois corpos femininos se auto conduzem por meio de processos de criação, elaborando gestos de si. Que outros corpos femininos possam posteriormente embarcar nessa travessia.

Referências

- ANDRÉ, João Maria. As artes do corpo e o corpo como arte. *Philosophica*, 2002.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- BRITO, Maria dos Remédios de. *Entre as linhas da educação e da diferença*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2015.
- COPELIOVITCH, Andrea. O trabalho do ator sobre si mesmo: memória, ação, linguagem e silêncio. *Conceição/Conception*, v. 5, n. 2, p. 76-89, 2016.
- ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- _____, Baruch. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes; 2010.



JACOPINI, Juliano Ricci. Corpografia: indícios de criação para o ator-dramaturgo. In: IX CONGRESSO DA ABRACE. 9. 2016. Campinas: UNICAMP. Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Anais. p. 1543-1560.

NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral: uma polêmica. tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras; 2009.

_____, Friedrich. Além do Bem e do Mal. tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras; 2002.

O CHECKPOINT DE NGE LAY E A URGÊNCIA DE FALAR DE NOSSAS VULVAS

NGE LAY'S CHECKPOINT AND THE URGENCY TO TALK ABOUT OUR VULVAS

Maria Cristina Simões Viviani

RESUMO: Partindo da obra "Checkpoint" da artista birmanesa Nge Lay, este artigo tem o objetivo de abordar discussões sobre a construção cultural da vulva através da arte. Com base em uma perspectiva feminista e decolonial, cito obras que trazem a vulva como elemento central, e fazem emergir discussões acerca de seu simbolismo na contemporaneidade. Assim, através de trabalhos de diferentes artistas, busco trazer as pautas que atravessam a estética padronizada da anatomia feminina e que de alguma forma questionam narrativas hegemônicas. Por fim, a pesquisa tem como objetivo de que através da compreensão das disputas acerca do corpo da mulher, e de um maior repertório de imagens e representações, se democratize o entendimento de beleza de forma mais diversa e representativa.

PALAVRAS-CHAVE: Vulva; Arte; Mianmar; Feminismo; Decolonialidade.

ABSTRACT: Based on the work "Checkpoint" by Burmese artist Nge Lay, this article aims to discuss art's cultural construction of the vulva. From a feminist and decolonial perspective, I bring attention to works that bring the vulva as a central element and stir discussions about its symbolism in contemporary times. Through the work of different artists, I seek guidelines that go against the standardized aesthetics of female anatomy and that, somehow, bring into question hegemonic narratives. Finally, the research has the objective of understanding the disputes about women's bodies, and how a greater repertoire of images and representation can deliver an understanding of beauty that may be democratized in a way that is more diverse and representative.

KEYWORDS: Vulva; Art; Myanmar; Feminism; Decoloniality.

Introdução

A vulva é historicamente foco de disputa de diferentes narrativas, sejam elas religiosas, médicas e/ou midiáticas. Aqui pretendo abordar algumas dessas disputas usando a arte como fio condutor da discussão analítica desse símbolo. A partir de uma perspectiva feminista e decolonial, traz-se diferentes obras e contextos que tratam da vulva e fazem emergir diversas discussões acerca de seu simbolismo na contemporaneidade. A arte aborda a temática feminina, principalmente, por meio de artistas mulheres que ocupam cada vez mais espaços nessa área que antes eram predominantemente masculinos. Assim, é também por meio da arte que o corpo da mulher vem sendo ressignificado. Referida enquanto portal de nascimento do ser humano, fonte de prazer, ou local de silenciamento, a imagem da vulva no meio artístico perpassa por sua anatomia, sua estética, sua expressão da sexualidade feminina, entre outros, sendo objeto relevante de pesquisa e debate.

Em 2018, em uma viagem à Tailândia, me deparei com o trabalho da birmanesa Nge Lay no Centro de Arte e Cultura de Bangkok. A obra era composta por uma vulva de tecido de grandes dimensões pendurada em um dos salões do museu era exposta em conjunto com um fino colchão no chão e um vídeo. Sua obra fazia parte da Bienal de Arte de Bangkok e estava em exibição no segundo semestre daquele ano. A obra me despertou interesse não só por padrões estéticos, mas também, por provocar reflexões acerca de leituras feministas e decoloniais acadêmicas, e por gerar questões sobre ser mulher e suas

intersecções em realidades e contextos tão distintos.

A artista nascida em Mianmar, país vizinho à Tailândia, traz em seu trabalho chamado "Checkpoint" (fig. 1) questões ligadas ao gênero. Bacharela em Arte e Cultura pela Universidade de Yangon, a artista teceu uma vulva feita com dimensão suficiente para ser atravessada por um adulto. Essa vulva, pendurada na vertical nos museus onde é exibida, é uma obra de interação em que o visitante pode perpassá-la, assim como uma porta. Não à toa, o nome "Checkpoint" remete a uma passagem obrigatória, em que o indivíduo deve se identificar. A artista usa a expressão em língua inglesa para se referir ao momento do parto, nas palavras da própria artista "todos nós passamos por esse portão para chegarmos aqui¹". Lay ainda acrescenta que gostaria que as pessoas passassem pelo seu trabalho como um portão, percebendo que é a partir daquele lugar, a vagina de uma mulher, onde se inicia a vida humana.

O trabalho de Nge Lay abre um importante debate sobre a condição de ser mulher na sociedade atual, especificamente em Mianmar. Apresentar uma vulva gigante como obra de arte em uma sociedade pautada na construção hierárquica dos gêneros, rompe com expectativas patriarcais e abre fissuras para recolocar a mulher e a relação com a sua sexualidade na sociedade. É usando o trabalho de Lay como ponto de partida que pretendo abordar obras que utilizam a vulva em sua simbologia para tratar de questões de gênero que aflingem as mulheres.

.



Figura 1 - Instalação Checkpoint de Nge Lay, Bienal de Arte de Bangkok, 2018. Dimensões variadas. - Fonte: Nge Lay's Checkpoint, 2018.

Assim, por meio de trabalhos de diferentes artistas, busca-se trazer as pautas que atravessam a estética padronizada da anatomia feminina e que de alguma forma questionam narrativas hegemônicas. As obras aqui referenciadas foram encontradas em busca online, com exceção da obra de Nge Lay, que inicia a ideia da pesquisa, e da artista paraense Lise Lobato, a qual tive a oportunidade de ver seu trabalho pessoalmente. O restante dos artistas foi referenciado por artigos acadêmicos ou jornalísticos lidos durante a pesquisa para a base do texto. As principais palavras utilizadas nos sites de busca Google, Google Acadêmico e Scielo foram "artista", "arte", "vulva", "vagina" e suas variáveis tanto em português quanto em espanhol e inglês.

Com base nos resultados e nas obras citadas por outros autores, busca-se mais informações a respeito do artista e análises de curadores sobre o seu trabalho para interpretar se a obra poderia acrescentar a esta investigação. Nas obras escolhidas para serem mencionadas nesta pesquisa, priorizou-se, a princípio, nas leituras curatoriais para em seguida traçar um paralelo com o conceito a ser relacionado para o aprofundamento e continuidade da reflexão do estudo, e assim, esclarecer o impacto da obra em seu contexto de origem.

O desenvolvimento do artigo está organizado por subtítulos que trazem o tema principal a ser tratado e os artistas escolhidos para subsidiar a discussão proposta. Com isso, espera-se que o leitor se situe na narrativa desenvolvida a fim de alcançar o propósito desta pesquisa. Em suma, esta análise tem como objetivo que, através da compreensão das disputas acerca do corpo da mulher, e de um maior repertório de imagens e representações, se democratize o entendimento de beleza de forma mais diversa e representativa.

A anatomia feminina na arte – Lise Lobato

Apesar da especificidade do contexto de Nge Lay, o tema da anatomia genital feminina percorre a arte em diversos trabalhos de artistas ao redor do mundo. A artista paraense Lise Lobato expôs uma de suas obras no Espaço Cultural das Onze Janelas no eixo “Sagrado Feminino” da exposição “Dilemas 2019” em Belém do Pará. A obra escolhida pela curadoria de John

Fletcher, pequenos objetos feitos de tecido, linha e acrílico foram fixados lado a lado.

O trabalho de Lobato remete-se a diferentes formatos de vulvas, a artista conta que sua intenção inicial não tinha referencial à anatomia feminina². Na realidade, sua inspiração foram os sítios arqueológicos paraenses da Ilha do Marajó, local onde nasceu e reside. O trabalho se iniciou com a proposta de mostrar os buracos feitos por arqueólogos na terra na procura de artefatos de cerâmica indígenas. Lobato relata que durante o processo das mais de 60 peças, elas foram tomando formato de vulvas, e que o público quando se deparava com a instalação tinha essa interpretação. O título da exposição "O que tu guardas", apesar de ser uma referência à terra indígena do Marajó, também deixava aberta a possibilidade de leitura da intimidade feminina como compreensão, sendo inclusive mais frequente do que a ideia originária proposta. Para a autora tudo está relacionado: a vulva e a mãe terra, ambas como geradoras de vida. Ela ainda acrescenta: "uma obra é sempre uma obra aberta, você aceita a forma de como as pessoas as veem".



Figura 2 - Instalação de Lise Lobato. Foto da Bienal de Mato Grosso, 2004. - Fonte: Lise Lobato, [s.d.].

A partir da interpretação dada por uma perspectiva feminista, o trabalho de Lobato torna-se uma narrativa relevante à naturalização da vulva em diversas formas. Com a pressão estética cada vez mais forte sobre as mulheres, é exigido de seus corpos um padrão cada vez mais restrito e específico. Nesse sentido Creighton e Liao (2019) afirmam que poucas pessoas podem escapar da pressão das normas da aparência, entretanto as pesquisas recentes mostram consistentemente que a maioria das mulheres está insatisfeita ou estressada pelos aspectos de sua aparência física, de forma que, na sociedade contemporânea, a insatisfação com o corpo tem caminhado junto com o fato de ser mulher.

Nascimento, Próchno e Silva (2012) observam que, de forma contraditória, quanto mais parece que há avanços na autonomia

individual das mulheres, mais há exigência aos modelos sociais de corpo. Paralelamente ao desenvolvimento dos movimentos feministas, caminha a intensificação de pressões sociais de normas corporais. Se por um lado havia os ganhos no sentido da liberação do corpo feminino, para seu exercício pleno de sua sexualidade e de sua ocupação em setores da esfera pública, por outro a mídia já se impunha na delimitação de ações e práticas femininas, principalmente, quando o assunto é estético. Goldenberg (2005) defende que vivemos em um “equilíbrio de antagonismos”, um dos momentos de maior independência e liberdade femininas é também aquele em que há um alto grau de controle em relação ao corpo e à aparência se impõe à mulher brasileira.

Com a pressão estética do mercado de consumo, as partes do corpo feminino foram sendo padronizadas, desnaturalizando corpos que não se encaixavam nas normas dos comerciais circulados pela grande mídia. Essa imposição chegou também à genitália da mulher, colocando imposições sobre o formato de sua vulva. Houve uma desnaturalização das formas que não correspondiam ao colocado pela mídia para consumo, induzindo a um descontentamento das mulheres com sua realidade. Assim, há uma necessidade culturalmente fabricada para a cirurgia plástica, produzida como justificativa de um consumo de corpos feita por um sistema de regulação da feminilidade e do que significa ser mulher. O gasto emocional, psíquico e econômico exigido pela indústria de beleza sobre as mulheres não terá fim até que as mulheres se reeduquem sobre sua própria anatomia.

As cirurgias plásticas íntimas e a padronização dos corpos – Hannah Wilke

No Brasil, a indústria de cirurgias plásticas é famosa mundialmente pela constante procura de novas pacientes. As cirurgias plásticas íntimas, especificamente, têm se tornado moda recentemente entre as brasileiras. A esse respeito, Vieira-Baptista, Lima-Silva e Beires (2015) questionam o alto número de cirurgias íntimas que vem sendo realizadas. Os autores apontam o modelo da “perfeição genital” feminina da contemporaneidade longe do *L’Origine du Monde* (Fig.6) de Gustave Courbet, ficando dessa forma, mais próxima de uma genitália pré-púbere. Descrevem que a vulva desejada possui “pouco ou nenhum pelo, pequenos lábios recobertos pelos grandes, preferencialmente com simetria perfeita” (Vieira-Baptista, Lima-Silva e Beires, 2015, p.393). Para os autores essa idealização da vulva perfeita é fruto de uma exposição a imagens constantemente manipuladas, e criticam a escolha pela intervenção cirúrgica de algumas mulheres e da aprovação de alguns cirurgiões, como uma forma de tentar corrigir a natureza.



Figura 3 - L'Origine du Monde de Gustave Courbet, 1866. Óleo sobre tela. 46 x 55cm. - Fonte: Gustave Courbet – The Origin of the World, [s.d.].

Em um estudo desenvolvido por Silva, Paiva e Costa (2017), se observou uma maior frequência de discursos favoráveis ao “embelezamento íntimo”, associados mais aos argumentos sobre “autoestima” e saúde da mulher e menos à vaidade. Segundo esses discursos, haveria uma relação direta entre saúde da mulher e embelezamento da região íntima e aparência da genitália. Todavia, para o médico cirurgião português Vieira-Baptista (2014), os médicos especialistas nesse tipo de procedimento, fazem afirmações sem qualquer suporte científico e garantem resultados improváveis. O autor, também, acredita que em grande quantidade dos casos, primeiramente, cria-se a necessidade, inventa-se a doença ou defeito, e depois se promove a cura, explorando fraquezas individuais e prometendo melhoras incertas na autoestima, na função sexual, ou na vida matrimonial, por exemplo.

Grande parte das intervenções propostas estão desaconselhadas por falta de motivos médicos para a sua realização e ausência de estudos em termos de eficácia e segurança. Não há consenso em termos da linguagem usada para denominar as diferentes intervenções. Intervém-se sobre o «ponto G», mesmo que a ciência não tenha

provado a sua existência! (VIEIRA-BAPTISTA, 2014, p. 223).

Schmitt (2014), relata a conformação de um padrão estético de genitália feminina por meio de cirurgias plásticas, demonstra a partir da revisão de artigos médicos sobre a hipertrofia dos lábios menores da vulva, de que não há referência de problemas de ordem fisiológica. Os autores também comentam da existência de um enorme espectro de variação de tamanhos, cores e formas das genitálias, ainda assim, Schmitt nota que há forte tendência à estigmatização de genitálias assimétricas, volumosas e de coloração mais escura (SCHIMITT, 2014).

Corroborando com o trabalho de Schmitt (2014), Andrikopoulou et al. (2013) encontraram uma escassez de informações sobre qual seria a anatomia "correta" da vulva. A autora consultou 59 livros entre anatomia e ginecologia especializada, e ainda assim concluiu não haver dados suficientes para definir os tamanhos anatômicos da genitália feminina ideal. Sobre esse aspecto Andrikopoulou argumenta:

Quando uma mulher saudável expressa preocupações sobre sua vulva, a resposta do médico deve ser informada pelo conhecimento clínico. As informações da morfologia vulvar são escassas e imprecisas nos livros médicos. A falta geral de recursos profissionais significa que os médicos podem, consciente ou inconscientemente, confiar em experiências pessoais e na cultura popular para formar suas opiniões, assim como seus pacientes. (ANDRIKOPOULOU et al., 2013, p. 648, tradução minha).

Em contraste às poucas referências científicas da anatomia feminina, há uma enorme quantidade de imagens que proliferam nas mídias de massa compondo os padrões ideais de mulheres esperados e almejados. Porém, é improvável que essas imagens, que podem ter sido alteradas digitalmente, sejam representativas do que é típico para as mulheres e seus corpos. Mesmo assim, elas podem exercer influência poderosa na autoimagem de uma mulher (Andrikopoulou et al., 2013).

A referência de obras de artistas mulheres que trabalham com temáticas feministas apresentam uma contraproposta às imagens padronizadas em grande circulação. A artista estadunidense Hanna Wilke dedicou grande parte da sua obra a questões do feminismo, sexualidade e feminilidade. Por meio de uma repetição de esculturas em variados tamanhos, cores e formas, Wilke invoca, no observador o imaginário da vulva em sua diversidade. Ela foi uma das primeiras artistas a usar imagens vaginais em obras artísticas objetivando envolver diretamente questões feministas. Durante o final da década de 1950 até o início da década de 1970, Wilke trabalhou na criação de um tipo de iconografia feminina baseada no corpo, construindo formas abstratas e orgânicas que se assemelhavam à genitália feminina (GUGGENHEIM MUSEUM, s.d.). Alguns exemplares desestabilizam a forma da vulva a tal ponto que eles funcionam em um nível puramente figurativo. A artista exibia essas formas no chão ou na parede de uma maneira altamente organizada e repetitiva que remetia ao minimalismo (WILLIAMS, 2019).

Abstratas e inconfundivelmente yônicas, as esculturas de Wilke não são ilustrações literais da vulva, mas evocações de abertura e vulnerabilidade, profundezas ocultas e intimidade. Trabalhando desde a década de 1960 até sua morte em 1993, Wilke buscou uma linguagem visual que pudesse falar sobre o que significa ser uma artista feminina – viver, amar, sofrer e desejar dentro do corpo de uma mulher (MARCINIAK, 2018, online, tradução minha).



Figura 4 – Esculturas produzidas por Hannah Wilke entre 1960 e 1980. Materiais e dimensões variadas. - Fonte: The Art Of Hannah Wilke, [s.d.].

Como pode-se observar na imagem acima, Wilke democratiza a percepção e a imagem da vulva, trabalhando com a subjetividade. De maneira não anatômica, a artista nos remete à anatomia diversa dos corpos. Obras como a de Wilke ajudam a desmitificar o modelo de vulva ideal, aumentando o espectro do imaginário social sobre o que pode ser considerado normalidade biológica e também o que deve ser visto como a beleza única de cada corpo. Na contramão desse discurso, Schmitt (2014) demonstra como há uma confluência entre padrões estéticos e padrões diagnósticos, havendo uma patologização das hipertrofias genitais, ou seja, variações anatômicas regulares em que haveria um tratamento recomendado através da cirurgia plástica.

Imagens de “antes e depois” ilustram nitidamente um padrão bastante marcado que fica evidente através da uniformização estética das genitálias que sofreram tais procedimentos. Nelas podemos observar uma homogeneidade estética e uma profunda diminuição do volume aparente que nos leva a crer que, a despeito do que alguns médicos afirmam, há sim um padrão estético almejado tanto por cirurgiões, quanto pelas pacientes. (SCHMITT, 2014, p. 53).

A autora reitera que a história da medicalização da mulher está permeada por moralidades sexistas, em que a ninfomania e a histeria, por exemplo, eram diagnosticadas a partir de preceitos machistas sobre o comportamento da mulher. E que muitas vezes o tratamento consistia em “atacar” diretamente a vulva da mulher e o sistema reprodutor como diagnóstico. Schmitt (2014) conclui “tudo que ali não estivesse a serviço da reprodução

caracterizaria anormalidade e patologia” (SCHIMITT, 2014, p. 26). A partir dessas convenções, práticas como a cliteridectomias³ e ovariectomias⁴ foram institucionalizadas. Assim, doenças sem comprovação fisiológica foram diagnosticadas inúmeras vezes nos corpos das mulheres, e, paulatinamente, a falta de beleza, vista anteriormente apenas como defeito, foi também sendo tratada como patologia (SCHIMITT, 2014).

Creighton e Liao (2019) questionam como é possível que existam procedimentos assegurados pela lei para alterar a estrutura e a aparência da genitália feminina, sem a prerrogativa de uma preocupação médica. As autoras argumentam: “sabemos que não houve um surto de crescimento labial em todo o mundo” (CREIGHTON e LIAO, 2019, p. 4, tradução minha). A provocação feita por meio da constatação óbvia – de que a anatomia feminina não se transformou radicalmente nas últimas décadas a ponto de justificar o aumento dos procedimentos estéticos íntimos – serve para compreender a ausência de pretexto biológico para tais práticas. Desta forma, a invenção e o aumento da procura por cirurgias íntimas estéticas, apenas se fundamentam pela maneira como se percebe e se lida com a anatomia feminina imposta por padrões culturais, estéticos, sociais e históricos.

Valorização feminista e arte contemporânea – Zoe Leonard

A historiadora Tvardovskas (2015) defende as práticas feministas da arte contemporânea como forma de autotransformação, desconstrução de modelos políticos autoritários e de

representações misóginas sobre os corpos femininos. A autora acredita que por meio dessas práticas seja possível ampliar o olhar para as resistências micropolíticas, no plano das subjetividades que aspiram também uma transformação cultural, social e política mais copiosa.

São muitas as artistas hoje ao redor do mundo que se utilizam de diferentes mídias, das artes visuais, do teatro, da música, do cinema ou da literatura para discutir a constituição de subjetividades femininas, renovando o imaginário social e desconstruindo estereótipos e crenças culturais sobre as mulheres. A arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 3).

A artista estadunidense Zoe Leonard questiona a normatividade masculina e branca de pintores dentro dos museus com o trabalho exposto na Documenta IX ⁵. Utilizando da própria coleção do museu, Leonard alternou pinturas alemãs do século XVIII com fotografias preto e branco de vulvas. A artista optou por retirar os retratos masculinos, as pinturas históricas e as paisagens da galeria, deixando apenas as telas em que haviam mulheres retratadas. As 19 obras removidas foram substituídas pelas fotografias da genitália de amigas. As imagens faziam referência à obra *L'Origine du Monde* (Fig.6) de Gustave Courbet, com o diferencial de que a mulher retratada não estava passiva como no quadro do pintor francês, contrapunham a representação artística, por meio da mão na virilha, evidenciando o desejo sexual feminino, fazendo referência à masturbação. Com isso, Leonard critica o monopólio do "olhar masculino" da

pintura clássica, no qual coloca o sexo e o poder reprodutivo das mulheres em uma narrativa tradicional, contida e burguesa. A artista, então, transforma o significado da coleção existente: o que antes vangloriava o estilo de vida burguês tradicional, passa a exaltar o prazer feminino renegado na época (SMITH, 1992).

Sua instalação de fotografias em preto e branco de vulva para a Documenta IX (1992), em sete salas de pintura da Neue Galerie em Kassel, deu um golpe no museu como o "naturalizamos": patriarcal, branco, heterossexual e, portanto, tendencioso em seu universalismo. (DURAND, 2017, online, tradução minha).



Figura 5 - Zoe Leonard, Sem título (Gravuras da instalação Documenta IX), 1992. Coleção Flamengo Community. Instalação na Neue Galerie, Documenta IX, Kassel, composta por 19 fotografias em preto e branco afixadas nas paredes das galerias. Fotografia por: Dirk Pauwels. Cortesia de S.M.A.K., Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent. - Fonte: DURAND, 2017.

Embora as imagens produzidas por Leonard funcionassem também como potenciais de desejo masculino direto, ela as

apresentava como exemplos de vezes que mulheres sentiram prazer pelas próprias mãos. A artista declaradamente lésbica fala sobre uma das intenções com o trabalho: “Eu não estava interessada em reexaminar o olhar masculino; eu queria entender o meu próprio olhar” (LEONARD apud CHAVE, 2010, p. 25). Tvardovskas (2015) argumenta que por meio da experiência feminina são confrontados os enunciados binários e as práticas sexuais falocêntricas, sendo pensadas novas configurações dos prazeres e uma multiplicidade de práticas e saberes produzidos pelos corpos.

Além de rejeitar os binarismos, as feministas politizaram o corpo, denunciando como o poder patriarcal trabalhava por meio de normas culturais sobre o feminino. Em outras palavras, suas reflexões mostraram que o poder afeta diretamente os corpos, convergindo para uma compreensão de que as questões da subjetividade são inseparáveis das questões do corpo. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 14).

Tvardovskas (2015) acredita ser cada vez mais urgente um conhecimento situado que deixe de lado os pseudo-universalismos. É importante para a arte, e para o mundo, que as propostas sejam múltiplas e fragmentadas, que sejam abrangentes na diversidade de experiências culturais e históricas para além do sujeito masculino, branco e ocidental. Construindo, assim, um novo imaginário social e cultural das realidades que ainda não foram contadas ou expostas.

Considerações Finais

O patriarcado agiu e ainda age de diferentes formas ao redor do mundo, porém o incômodo causado pela exposição da genitália

feminina parece possível de ser identificada em diversas realidades e contextos históricos. A vulva é invisibilizada frequentemente em condições em que a autonomia e a sexualidade da mulher é reprimida e controlada socialmente. Obras clamando por visibilidade como a de Nge Lay e as demais citadas neste trabalho, demonstram o apagamento histórico da fisiologia feminina, ainda presentes no cotidiano das mulheres em diversos locais do mundo.

A vulva desperta discussões e polêmicas em torno da anatomia feminina, entre representatividades e silenciamentos, a bandeira feminista pela naturalização dos corpos das mulheres na ciência, na arte e na sociedade como um todo, segue sendo levantada. Porém, há um longo caminho a ser percorrido no que tange a autonomia das mulheres sobre a própria vulva e quanto ter uma vulva tira a sua autonomia.

O recorte feito dos artistas abordados no presente artigo demonstra como há a necessidade de mais pesquisas que deem visibilidade para um maior número de trabalhos fora do eixo da América do Norte e Europa. Infelizmente, artistas latino-americanos, africanos e orientais ficam frequentemente em menor evidência na arte contemporânea. Com isso, mesmo com o objetivo da pesquisa de trazer um maior número de artistas destas regiões, há uma dificuldade de acessá-los. As duas artistas fora desse eixo (Nge Lay e Lise Lobato), e que tiveram maior destaque durante a pesquisa, foram casos em que tive oportunidade de ver seus trabalhos in loco. Apesar de terem sido o ponto inicial do interesse pelo estudo, os demais casos

aqui expostos foram encontrados durante a pesquisa online sobre o tema. Foram acessados também outras obras abrangendo a sexualidade da mulher de artistas de diferentes localidades do mundo, porém, com o recorte bem delimitado sobre a abordagem da vulva em si, optei por não fazerem parte deste estudo especificamente.

Ainda assim, é trazendo as pautas, seja através de pesquisas, seja através da arte, que se torna possível transformar realidade das mulheres que se sentem constrangidas pelos seus corpos, por conta de não estarem dentro de um padrão estético construído para excluir. Opressões ligadas ao corpo das mulheres perdem espaço conforme manifestações feministas, artísticas ou não, se espalham e ganham território político. Dessa maneira, se busca vislumbrar um futuro em que corpos femininos possam ser vistos enquanto corpos potentes e dignos de liberdade e afeto, independente de seus marcadores sociais.

Notas

1 Todas as citações de Nge Lay foram retiradas de entrevistas dadas para canais de arte e cultura internacionais. A tradução é livre da autora.

2 Entrevista online cedida em maio de 2020.

3 Procedimento de remoção do prepúcio do clítoris.

4 Extração cirúrgica do ovário, ou de cistos do ovário.

5 A Documenta é uma exposição de arte contemporânea que ocorre a cada cinco anos em Kassel, Alemanha.

Referências

ANDRIKOPOULOU, Maria; MICHALA, Lina; CREIGHTON, Sarah M., LIAO Lih-Mei. The normal vulva in medical textbooks. *Journal of Obstetrics and Gynaecology*. Out, 2013

CHAVE, Anna C. "Is this good for Vulva?" – Female Genitalia in Contemporary Art. The Visible Vagina. Francis M. Naumann Fine Art, LLC. David Nolan Gallery, Inc. Nova York, janeiro de 2010.

CREIGHTON, Sarah M., LIAO Lih-Mei. Female Genital Cosmetic Surgery: Solution to What Problem? Cambridge United Kingdom; New York, NY: Cambridge University Press, 2019

DURAND, Jean-Marie, "Ce que le sida m'a fait" d'Elisabeth Lebovici: l'art au temps du VIH. Les Inrockuptibles, 2017. Disponível em: <<https://www.lesinrocks.com/2017/08/29/arts/arts/ce-que-le-sida-ma-fait-delisabeth-lebovici-lart-au-temps-du-vih/>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

GOLDENBERG, Mirian. Gênero e corpo na cultura brasileira. Psicologia Clínica, Rio De Janeiro, Vol.17, N. 2, P. 65 – 80, 2005.

GUGGENHEIM. Collection Online: Hannah Wilke. [s.d.] Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke>>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

GUSTAVE COURBET – THE ORIGIN OF THE WORLD. Musée d'Orsay. [s.d.] Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-origin-of-the-world-3122.html?no_cache=1>

LISE LOBATO. Cultura Pará. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/artesplasticas/liselobato/index.htm>>. Acesso em: 15 de maio de 2020,

MARCINIAK, Caroline. Hannah Wilke: What It Means to Be a Woman Artist. Frieze. Out., 2018. Disponível em: <<https://frieze.com/article/hannah-wilke-what-it-means-be-woman-artist>>. Acessado em: 29 de maio de 2020.

NASCIMENTO, Christiane Moura; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo; SILVA, Luiz Carlos Avelino da. O corpo da mulher contemporânea em revista. Fractal: Revista de Psicologia. Vol.24, N.2. Rio de Janeiro. Mai/Ago, 2012.

NGE LAY AND PANNAPHAN YODMANEE AT BANGKOK ART BIENNALE. Yavuz Gallery, 2018. Disponível em: <<https://yavuzgallery.com/aquilizan-nge-lay-and-pannaphan-yodmanee-at-thai-biennales/>>. Acesso em: 7 de julho de 2019.

NGE LAY'S CHECKPOINT. Yamin, 2018. Disponível em: <<https://www.yaminburma.com/blog/2019/4/12/nge-lays-the-checkpoint>>. Acesso em: 7 de julho de 2019.

SCHIMITT, Marcelle. Sinus Pudoris – Conformação de um padrão estético de genitália feminina através de cirurgias plásticas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SILVA, Marcelle Jacinto da; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva e COSTA, Irlena Maria Malheiros da. A vagina pós-orgânica: intervenções e saberes sobre o corpo feminino acerca do "embelezamento íntimo". *Horizontes antropológicos*. 2017, vol.23, n.47, pp.259-281.

SMITH, Roberta. Review/Art; A Small Show Within an Enormous One. *The New York Times*. P. 13, Jun/1992. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1992/06/22/arts/review-art-a-small-show-within-an-enormous-one.html>>. Acesso em: 28 de maio de 2020.

THE ART OF HANNAH WILKE. Hannah Wilke. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.hannahwilke.com/>>. Acessado em: 29 de maio de 2020.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

VIEIRA-BAPTISTA, Pedro. "Cirurgia íntima" – tempo de impor limites. *Acta Obstétrica e Ginecológica Portuguesa*. 8(3):223-225. 2014.

_____, Pedro; LIMA-SILVA, Joana; BEIRES, Jorge. «Cirurgia íntima»: o que se faz e com que bases científicas? *Acta Obstétrica e Ginecológica Portuguesa*. vol.9 no.5 Coimbra dez. 2015.

WILLIAMS, Hannah. Hannah Wilke's Naked Crusade to Subvert the Patriarchy. *Artsy*. Jan, 2019. Disponível em <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hannah-wilkes-naked-crusade-subvert-patriarchy>>. Acesso em: 29 de maio de 2020.

INCIDENTES, ESTALOS, ACONTECIMENTOS COMO MÉTODOS E PROCEDIMENTOS DA PESQUISA EM ARTE

Cláudia Leão
Maria dos Remédios de Brito
PPGARTES/UFPA

RESUMO: Este trabalho é constituído de relatos do processo experienciado junto às alunas / aos alunos das turmas de 2017, 2018 e 2019 na disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Arte da UFPA. No intuito de pensar metodologias ou modos de fazer pesquisa em Artes, partimos de exercícios como: cadernos de incidentes, exercícios teóricos de escritas e leituras e por fim, incidentes, poéticas e deslocamentos como métodos de pesquisa, intentando perspectivas processuais para experimentar as alterações, adaptações e mudanças no corpo inquieto e movente de um projeto de pesquisa inicial e suas possibilidades de criação. Como base teórica, literária e artística, acessamos artistas e pensadoras e pensadores como Rosana Paulino, Grada Kilomba, bell hooks, Paulo Freire, Francis Bacon, Eduardo Galeano, Descartes, Silvio Zamboni e, por fim, a obra "Os Incidentes", de Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: Metodologia da pesquisa em Arte. Processos de Criação. Cadernos de Incidentes.

RESUMÉN: Este trabajo es constituído de relatos del processo vivido com las/los alumnas/alunos de las classes de 2017, 2018 y 2019 em la disciplina Investigación y Procedimientos Metodológicos en las Artes del Programa de Posgrado em Arte de la UFPA. Para reflexionar sobre metodologías o formas de hacer investigación em Artes, patimos de ejercicios como: cuadernos de incidentes, ejercicios teóricos de escrituras y lecturas y, al fin, incidentes, poéticas y desplazamientos como métodos de investigación, pretendendo perspectivas procedimentales para experimentar los câmbios, adaptaciones y cambiosn em el

cuerpo inquieto y em movimento de um projecto de investigación inicial y sus posibilidades de creación. Como base teórica, literária y artística, accedemos a artsitas e pensadoras como Rosana Paulino, Grada Kilomba, bell hooks, Paulo Freire, Francis Bacon, Eduardo Galeane, Descartes, Silvio Zamboni y finalmente la obra "los Incidentes" de Roland Barthes.

PALABRAS-CLAVE: Metodologia de la Investigación em Artes. Processos de Criação. Cuardenos de Incidentes.

Escrita Incidental

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

Na mesma esteira racionalista, podemos observar o pensamento de Descartes, no Discurso do Método, no qual mostra o caminho para se orientar no pensamento que possa conduzir a um saber indubitável. Assim, é possível notar que na história do

pensamento a arte é vista sem dignidade e importância, portanto, não há uma preocupação em pontuar certos cuidados com a especificidade do seu saber. Se colocarmos isso mais próximo, observamos no interior das academias que os manuais de pesquisa estão recheados de como se deve produzir conhecimento, seus meios, seus procedimentos, suas técnicas, suas abordagens. Contudo, em tais manuais de pesquisa a arte não é pontuada, não há crédito para esse saber.

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

A Arte tem seus próprios procedimentos. Se a ciência produz proposições, queremos pontuar que a arte cria blocos de perceptos e afectos, blocos de sensações, abrindo a vida a novas vibrações. Sua lógica procede por meio de outras vibrações que passam pelo corpo, pela vida, pelos sentidos, pelas sensações, pelas materialidades experimentais. Tal experimentação não tem de nenhuma forma ligação com a repetição do dado e ou do fenômeno. Sua experimentação é com os movimentos, com as aberturas, os encontros vitais que atravessam o corpo daquele que está imerso a tal fazer, pensar, saber, sentir. Não se trata de buscar soluções, respostas, conclusões, metas futuristas, mas passa por uma espécie de coleta vital, extrair da vida, do mundo sensações e criar mundos possíveis. Seu ensino seria possível? O que se passa neste ensino? Partimos da ideia que há um ensinar

e um aprender em arte. Como na pesquisa, ensinar em arte requer atravessar uma lógica do sentido, sendo que tal sentido não está aí, porque não há o sentido, mas sentidos que podem atravessar pontos notáveis dos corpos singulares. Portanto, existe um aprendizado no campo das artes que passa por um corpo imerso na percepção do sensível.

O educar em arte pode partilhar técnicas, meios, procedimentos em aberturas, perspectivando que aqueles que estão no encontro com tal ensino são também livres para forjarem seus pontos de composição notável com este saber. Porém, é interessante destacar que o ensino passa muito mais por um não saber. Dessa forma, o conhecimento em arte se multiplica em suas variações, pois há, no ensinar, uma lógica paradoxal e acontecimental. O ensino-pesquisa-ensino em arte tem como objetivo traçar um mapa experimental de um processo pedagógico que se passou pela disciplina Pesquisa e Procedimentos Metodológicos em Artes, no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Pará. Tal processo foi constituído de modo aberto para que em que incidentes ocorressem atravessando no sentido de mover para onde for necessário, e a sua construção para este artigo está dividida em três blocos que apresentaremos: 1) Cadernos de Incidentes; 2) Exercícios teóricos; 3) Incidentes, deslocamento e métodos de pesquisa em arte.

Cadernos de Incidentes

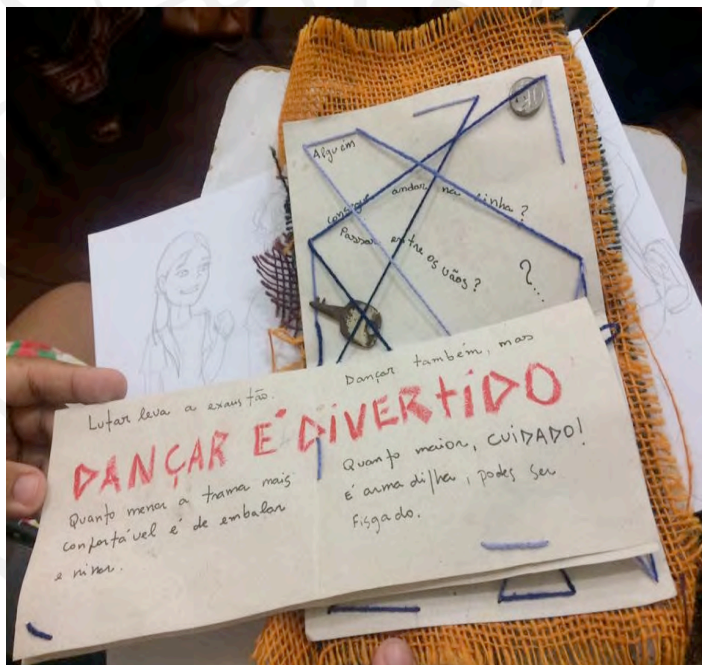


Figura 1 - Caderno de Incidentes de Marina Trindade, turma 2017.

O exercício cadernos de Incidentes, em princípio, foi baseado em uma prática de escrita desprendida vivida com Ryuta Imafuku, um antropólogo japonês que, em 2003, esteve em viagem entre a Salvador/BA, São Paulo/SP e Belém/PA. Os incidentes do professor Ryuta, tinham como referência o livro Incidentes de Roland Barthes e a cada aula partilhava seus acontecimentos da sua viagem. Sua escrita incidental, foi feita em pequenos trechos, escrituras como se fosse breves recados para lembrar de acontecimentos quase recentes, assim como Barthes sobre o Marrocos. Lembramos também de O Livro Dos Abraços, de Eduardo Galeano, em que pequenos lampejos amorosos e doloridos escarnados em memórias foram inspiração para as nossas aulas-montagens. A partir dessas referências,

sugeríamos aos alunos a necessidade de pensar seu projeto-dissertação em um jogo de guardar seus incidentes, desde o início do curso-disciplina. Os incidentes estão na escrita, na fala, em desenhos, rabiscos desencontrados/encontrados, cartas a serem escritas ou reescritas, recados próprios e impróprios; rascunhos, costuras, bordados, e ou outros modos de inscrições.



Figura 2 - Caderno de Incidentes de Luana Peixe, turma 2018.

Na tentativa de pensar que o fazer artístico é acontecimento, estalos, ao colocar-se em aventuras... e perder-se diante do imprevisto e estar para o imprevisto. Sentir e perceber as pequenas coisas, minúcias, algumas desimportâncias, como as que Manoel de Barros chamou dizendo que miudezas muitas vezes estão para serem sentidas diante de processos de é aquilo que atravessa o corpo do pesquisador em arte e o coloca em espanto, pois a teoria não vem antes, mas o fazer criador do artista é percorrido junto com seu fazer, experimentar, sendo possível afirmar que só se cria, criando no processo. Não é qualquer coisa que constitui o incidente, mas sendo aquilo da

ordem de um encontro que desloca o corpo, a imaginação para fora do imediato.

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



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

Como dispositivo de criação, de digressão, de exercício da escrita inventiva, dando abertura para que a/o pesquisadora/pesquisador sintam seu corpo na pesquisa, gerando e dando vida ao seu processo de criação, o caderno de

incidentes é uma maneira de criar uma intensidade inaudita em que a pesquisa vai sendo incorporada no decorrer dessa travessia incidental. Essa seria uma espécie de estranha ecologia, traçar linhas, perfurar espaços mentais, criar formas, materiais, desenhar seus mapas, suas composições nessa obstinação com desconhecido, pois se pesquisa aquilo que não se sabe; é aí que reside o valor dos saberes.

Exercícios teóricos, relatos, escritas e leituras

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

Nesses exercícios, como agenciamentos de enunciação, um coletivo passa, vozes múltiplas atravessam a pesquisa em arte e o ensino em arte, como possibilidade de adentrar em outros seres. Os textos selecionados foram de diversas naturezas e gêneros que também tencionavam relações entre ética, filosofia,

produção de conhecimentos, arte, sistema da arte, sobre estruturas enrijecidas e violentas como racismo epistêmico. Escritos e lidos entre nós com intuito criar espaços para respiros, para trânsitos, inscrições e escutas, mas também fomentar abalos no pensamento e na couraça corporal colonizada por uma razão instrumental.

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



Figura 4 - Encontro com Rosilene Cordeiro, turma 2019.

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

A presença desses artistas não foi para mostrar modelos de criação-pesquisa, mas compreender que a pesquisa em artes

precisa ser escutada pelos seus pares. Assim, os alunos, ao experimentarem essas escutas, poderiam voltar para os seus processos compreendendo que uma pesquisa em artes não se conclui, mas se problematiza, cavando aberturas, fendas na tentativa de produzir/criar suas próprias composições.

Incidentes, poéticas, deslocamentos como método de pesquisa

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

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

Para o projeto de Pesquisa: foram utilizadas diferentes matérias para a sua composição, tendo como plano disparador: Imagem força da pesquisa; plano de forças da pesquisa: saber e não saber, plano de composição: objetivos e problema. Nesse

arranjo processual, elas e eles mergulharam em diversas maquinações inventivas, como: os cadernos de incidentes, mapas de escritas, cartas, vídeo-arte, imagem-desenho, criação de objetos, performance, dança, canto, vídeos... O exercício proliferou ensaios "poéticos" diversos para pensar, elaborar, na tentativa de (re)fazer o projeto de pesquisa em sua continuidade. Trata-se da construção de uma paixão ou um pensamento apaixonado e comprometido sobre a função no campo da arte. Assim, as atividades realizadas ao longo do processo da disciplina envolveram a montagem, remontagem, desmontagem no corpo/suporte do projeto, desde a sua territorialidade e a desterritorialidade do mesmo, modo de fazer, seus objetos e sujeitos em processos alterados e as suas possíveis inconclusões, desvios.

Para efetivar essa experiência, partimos para fora da sala de aula fechada com uma iluminação dormente, refrigerada e seguimos em direção ao horizonte de água e calor que nos rodeia. E fomos para atravessar e chegar à "boca" do Igarapé do Perequitacoara, no furo da Paciência, no bar do Boá. Descer do barco, subir nas pontes, e pisar descalços no grande assoalho de madeira suspenso sobre a água, superfície movente, mole em fluxos contínuos... Para lá levamos frutas, café, bolo, livros, cadernos, câmeras, lápis, papel e os acontecimentos, os incidentes, os estalos... deitadas/os, comemos, pintamos, lemos, rimos (e muito), pois era uma alegria estar ali. Atravessar o rio Guamá era o grande acontecimento e ver a diferença que era estar ali, junto com a pele das águias... é inenarrável. O banho de rio foi outro

acontecimento. De bubuia, mergulhando, nadando, em performance contínuas, acontecimentos incorporado encorpado. Ali era possível sentir que a pesquisa poderia ser mais leve, que ela é um acontecimento deslocado no fluxo entre ações. Uma das poucas certezas, era saber que ter vivido essa experiência em passeios por águas, furos e mergulhos no rio, influenciaria ou de alguma maneira o trabalho de cada um/uma delas e deles.



Figura 5: No almoço feijoada partilhada em sonhos, alimentos, receitas, poemas e cantorias, turma 2019



Figura 6: Incidentes em deslocamentos, banho de rio, conversas, risadas e brincadeiras, turma 2018



Figura 7 - Caderno de Incidentes de Marise Maués, furo da Paciência, Ilha do Combu, turma 2018

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

É urgente pensar a pesquisa em Artes, no Ensino das Artes por

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

Referências Bibliográficas

- BACON, Francis. *Novum Organum*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1973.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- DESCARTES, René. *Discurso do método; Meditações; Objeções e respostas; As paixões da alma; Cartas*. 2. ed. Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à Prática Educativa*. 21ª. Edição. – São Paulo: Ed Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos Abraços*. Tradução: Eric Nepunuceno. Porto Alegre – L&PM, 2018.
- HOOKS, Bell. *Ensinando a Transgredir. Educação Como Prática da Liberdade*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. 2. Ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes. 2017.
- _____. *Erguer a Voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução Catia Bocaiúva Maringolo. São Paulo : Elefante, 2019.
- IMAFUKU, Ryuta. *Aulas e exercícios incidentais*. Programa de Comunicação e Semiótica-PUC/SP. 2003.
- KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano*; Tradução Jess Oliveira. – 1. Ed. Rio de Janeiro : Cobogó,



2019.

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

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

O CAMINHO SUAVE

THE SOFT WAY

Silvia do Socorro Luz Pinheiro

RESUMO: As epístolas apresentadas a seguir foram enviadas às atuantes do grupo de teatro – Quintessência, no intuito de fomentar um diálogo e uma discussão sobre a entrada de cada uma nesse Caminho suave e, ao mesmo tempo, revelar a elas o que é esse caminho. E dentro do mesmo, apontar como se desenvolve essa relação Mestre x discípulo atualmente na minha pesquisa de doutoramento intitulada Kata Pessoal: uma dialética entre o treinamento psicofísico e a criação cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Judô. Caminho. Kata Pessoal

ABSTRACT: The epistles presented below were sent to the members of the theater group - Quintessência, in order to foster a dialogue and a discussion about the entry of each one in this smooth Path and, at the same time, reveal to them what this path is. And within it, to point out how this Master x disciple relationship develops today in my doctoral research entitled Kata Personal: a dialectic between psychophysical training and scenic creation.

KEYWORDS: Judo. Way. Personal Kata

Belém, novembro de 2019

Silvia Luz

Atriz e Pesquisadora. Mestra em Artes pelo PPGARTES-UFPA

Caros leitores,

Esse ato de epistolar convida-os a percorrer, por meio dessas linhas, o meu andarilhar nesse “caminho suave” que é o Judô e que trilho por quase trinta anos. Desde o primeiro contato com a

literatura sobre treinamento com artes marciais para o ator, compreendi o quanto esse universo me pertence. Foi por meio da palavra Kata, formas pré-organizadas de ataque e defesa no Judô (PINHEIRO,2012), que desvelei um universo caótico que é o treinamento psicofísico. O tatame e a sala de treinamento são um espaço onde o caos se instala para ressurgir no corpo de uma forma contínua, como um devir. Enquanto artista marcial preciso estar pronta sempre, independente do que vem depois, mesmo não sabendo o que virá, até chegar o momento da luta/cena, a partir daí saberei o que fazer, o instante de agir, de caminhar o caminho.

No “caminho suave” corpo/mente busca reencontrar-se, reequilibrar-se, tornar-se novamente um organismo integrado em suas respectivas funções e estruturas, um organismo no qual voz, emoções, sentidos, consciência, movimentos e ações se encontrem prontificados à expressão em cena.

Nesse meu andarilhar suave uso como bússola os quatro princípios do Judô para me guiar como artista marcial e como ser humano: 1 - O Seiryoku Zenyu, o melhor uso da energia; 2 - Jita kioei, bem-estar e benefícios mútuos; 3 - Ju, princípio da suavidade; 4 – Koshi, energia (KANO, 2008).

As pegadas que deixei delicadamente marcadas ao longo desse percurso servem agora para estimular que outras companheiras de trabalho caminhem ao meu lado até que possam encontrar sua própria trilha, seu próprio caminho.

Sim, não caminho mais sozinha, pois tive a sorte de encontrar a Bruxa Brida – atriz e professora de Artes, a Estrela Sol – atriz e

assistente social, a Monja Paty – atriz e professora de yoga e a Encantada Odoyá– atriz e arte-educadora, que agora alumiam os nossos passos, esses são os pseudônimos das atrizes usados neste artigo e eu assinarei como Senhorita Luz. Confesso que embora o caminho seja suave, inquietações, delírios e dúvidas me assaltam de modo tão severo que sou levada a extravasar meu desassossego por meio de epístolas, tal como essa que agora vos remeto. Houve até um momento que, acometida de extrema angústia, fui levada a escrever a mim mesma no afã desejo de encontrar algum segredo que me auxiliasse a entender a relação entre mestre e discípulo.

A escrita que adoto nesse artigo está alinhada atualmente com o pensamento de Cecília Salles (2006). A autora defende a ideia de que a obra de arte é o próprio processo em construção, sem início nem fim e com características marcantes como simultaneidade de ações, dinamicidade, associações, imitações que transcorrem à margem da memória, dos registros de percepção e da pluralidade individual, portanto relacionada ao conceito de Redes de Criação. Salles tem como intenção revelar que as anotações, no caso aqui, as cartas – é um processo em construção, espaço de trocas e criação, um lugar de memória, onde a obra está *in statu nascendi*.

Por esta via, sinto-me confortável epistolar sobre meu processo criativo radicado na sala de trabalho do grupo de pesquisa – Quintessência. Onde dialogo com as atrizes do grupo por meio de cartas, que nessas cartas, as mesmas revelaram o entrar e o caminhar da vivência no grupo. Enviei cartas para cada uma e

pedi a elas que me respondessem, também, por meio de cartas, como está o andamento do treinamento e assim foi se desenrolando o diálogo e o estado em que se encontrava a pesquisa.

Então, mesmo envolta em descrença, própria das almas realistas, escolhi um envelope rosa e uma folha de papel vermelha, rabisquei minhas dúvidas, dobrei a folha e a acomodei delicadamente dentro do envelope. Assim, na certeza de se tratar de procedimento infantil e fabularesco, guardei o envelope entre meus livros preferidos, sem a coragem necessária para levá-lo até os Correios. No dia seguinte fui surpreendida com a repentina mudança de cor, tanto do envelope quanto da folha de papel: o rosa se transformara em verde e o vermelho em branco que agora recebia os seguintes dizeres:

Senhorita Luz,

Sinto não poder revelar o que de fato sei sobre a relação entre Mestre e Discípulo. O que sei dizer é que ela não é a mesma que eu acreditei ser. Acreditava na soberania total do mestre, onde o comparava com uma árvore que crescia verticalmente rumo ao horizonte, inatingível, sempre forte, sabedor de todas as coisas, com raízes imóveis. Eu queria ser uma Mestra da arte que pratico, o Judô, exatamente como os grandes mestres, e nisso acreditei por muitos anos. Mas, então veio um vento forte e me sacudiu a ponto de me fazer perceber que a relação entre Mestre e Discípulo que eu acredito, não é mais aquela de anos atrás, agora é outra. Descobri que para ser Mestra, terei que ser

discípula sempre. Pois eu acredito nas coisas que não podem morrer nunca. E para isso

A semente nova tem fé.
Ela se enraíza mais fundo
nos lugares
que estão
mais vazios. (ESTÉS, 1996, p.5)

São esses lugares vazios que estão sendo habitados agora, pois eu nem sabia que existiam, mas estavam ali, na penumbra. Esse habitar me faz matutar sobre a relação do mestre com o discípulo. Onde cada semente nova tem um desafio de realizar o que os nossos antepassados não desencavaram. Mas antes de qualquer coisa é necessário aprender a adubar, a regar e deixar que a luz do sol ilumine o caminho dessas novas sementes para que nesse novo ciclo ela tenha consciência que crescerá rumo ao horizonte, mas, que a necessidade de beber água a fará criar cavoucos subterrâneos e nesse cavoucar descobrirá que a árvore pode vergar e que esse ato é o recomeço de tudo.

Descobri com esse andarilhar de artista marcial, que não medito embaixo da árvore, eu sou a árvore e ela enverga e me revela a "Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo — com o vento, com um animal, com o homem". (Deleuze&Guattari, 1995-1997, p. 20)

Cordialmente,
Senhorita Luz

Ao encerrar a leitura dessa misteriosa epístola que brotou quase que milagrosamente entre meus livros, e ainda acometida de

surpresa e alegria pus-me a escrever outra, endereçada agora à Bruxa Brida, pois imediatamente suspeitei tratar-se de uma de suas feitiçarias. Para garantir o sucesso nessa nova correspondência escolhi as mesmas cores de envelope e folha de papel e redigi as seguintes palavras:

Bruxa Brida,

Diga-me como encantar uma Bruxa? Passo a passo de um encantamento:

Pegue uma frase e ponha seu desejo e disseque-o, tente escrevinhar da forma mais simples possível, para que seu feitiço não fique muito grande. Um exemplo da frase:

FICAREI ATÉ O FIM DA PESQUISA DA SILVIA

Agora retire as letras repetidas e vai ficar assim:

FICARETOMDPSQULV

Em seguida organize as palavras da forma que tu te identificares.

FICAR ETOMDPS QU LV

Depois disso fique repetindo com todo afeto (meditando ou não), se quiser acenda uma vela e um incenso, essa repetição fará tu alcançares o processo de exaustão mântica. Esse processo acontece pelo fato de repetir tanto que a língua começa a travar... Mãos à obra!!!

Bruxa Brida, ouça-me um pouquinho. Aproveitando que és uma bruxa eu tenho uma missão pra gente. Descobri que estamos num Rito de passagem e que esse caminhar é cíclico. A cada cavouco uma infinidade de mistérios. Acalma-te!!!!

A Bruxa sabe que sou faixa preta de judô, certo? Pois é, mas agora eu quero voltar a estar faixa Branca e construir um ciclo de

equilíbrio entre o Estar faixa preta e Ser uma eterna faixa branca. Sei que é deveras difícil entender, ou não?

Busco em tua sabedoria de encantamentos, mistérios e feitiços uma companhia para esse caminhar e cumprir o rito. Sabes que não tens como recuar, pois já fazes parte da roda do tempo que guia o Rito. És o elemento ÁGUA do nosso grupo de teatro Quintessência. Estamos no início do treinamento, da pesquisa em si, acredito que esse seja o momento para REcomeçar o Rito. O recuar agora seria devastador para meu Ser e para nosso Ritual.

Em 2010 quando iniciamos a construção do Kata Pessoal, nós descobrimos que ele é como se fosse um feixe de Luz, onde cada ação emana uma determinada luz, que pode ser, dependendo de sua vibração, de cores diferentes. Tranquilo até aqui?

Quando revisei nossos Cadernos de Delírios (CD) eu descobri isso e fiz logo uma ligação com o nosso espaço sagrado, que é o Dojô – local de iluminação. Esse espaço é como um monastério, sagrado, um lugar para se trabalhar a unificação do corpo e mente, assim como a sala de trabalho para o atuante de teatro.

Pensei nisso tudo, somado ao matutar da disciplina - o Movimento Criador do Ato Teórico - ministrado por Senhora Xavier e Senhora Lima, no ano passado, surgiu então a Metáfora da Luz – o fio condutor do Ritual. Pausa...que tal acendermos um incenso? Bruxa não fique aflita, ajude-me. Como vamos desenvolver essa Metáfora da Luz? Dê-me pelo menos uma linha de luz.

AHHHH, calma, calma. Olha o que encontrei no teu CD (Caderno de Delírios) em 30/08/2010. ÉGUAAAAAAAAA NÃO!!!

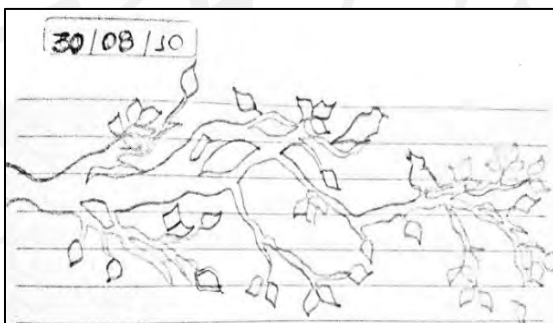


Figura 1-

Anotação

e desenho de Brida Carvalho.
Caderno de delírio de 2010- Quintessência.

Hoje se iniciou uma nova fase em minha vida. Meu primeiro encontro no Quintessência com o judô.

Foi de muita expectativa, me senti como uma árvore renovando suas folhas. Meu corpo reconhecia tudo aquilo, porém, eu sentia que precisava reaprender aquilo que eu já sabia (isso é um pouco louco!!!).

Me senti muito feliz.

Caramba!!!!

Quando.....reencontreiisso (pausa...silêncio).....,.....,..... não quis acreditar. Sei que já te falei da minha imagem força da pesquisa. Certo?

Então, realmente pirei, pois trago como imagem força a árvore-devir. Como dizes sempre, não existe coincidências. Fato.

Cavouca bem tuas ideias e me fala algo sobre tudo que está nessa carta. Ah, eiii, escuta só. Podes me dizer como queres ser

retratada nas cartas. Ex: Senhorita Brida, Senhorita, Bruxa Brida.....?

Com muito afeto

Senhorita Luz

Assim que encerrei esses escritos acomodei delicadamente a folha de papel vermelha no envelope rosa e, novamente, o fiz se perder por entre meus livros preferidos. Nesse momento, uma rajada de vento sacudiu bruscamente a cortina desviando meu olhar na direção da janela que, com a cortina esvoaçando, permitia adentrar a luz solar. Senti um frio na barriga e imediatamente intuí que esse era o sinal de que eu também deveria me comunicar com a Estrela Sol. Assim o fiz pegando outro envelope rosa e outra folha de papel vermelha dirigindo a ela essas palavras:

Estrela Sol,



Figura 2. Desenho retirado do Caderno de DELÍRIOS DO GRUPO

Espia lá no cantinho direito do desenho.

Espiou?

Nosso trabalho é essa arvorezinha com raízes profundas. Ela acompanha-me já faz alguns anos e nesse mundivagar da vida,

eu percebi que esta é rizomática. Ela anda de acordo com cada foco de luz, por mais minúsculo que ele seja. A árvore em si, nesse desenho, não é a grandiosidade, mas sim, o percurso que ela fez, faz e fará.

Estrela Sol “gratidão” por ter aceitado o convite de integrar o grupo Quintessência para essa longa jornada, que é o treinamento Kata Pessoal – objeto de estudo de meu doutoramento. Toda vez que espio essa imagem surge um matutar na minha cachola. Por que esse caminhar busca a Luz, que Luz é essa? Mesmo quando a raiz cavouca para o subterrâneo ela anda através de uma minúscula fenda de Luz. A árvore se desenvolve sem se romper, cada pedacinho, gera outro pedacinho, sem fissuras. O que a alimenta? A seguir numa imagem ampliada da dita árvore. Que atualmente, chamo-a de Árvore-Devir.

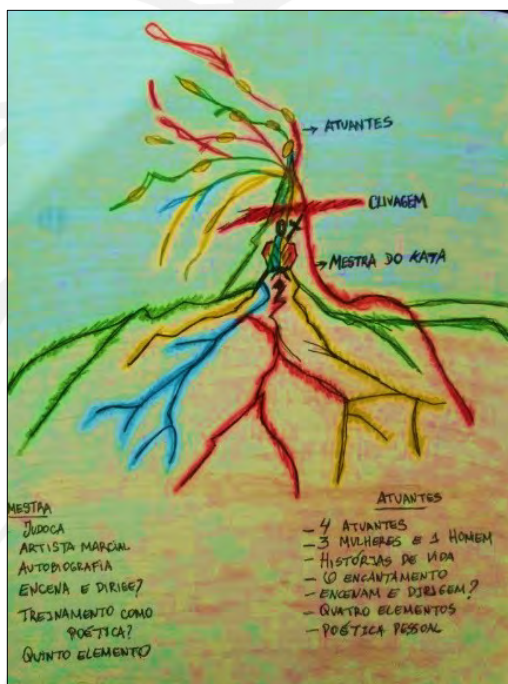


Figura 3. Desenho Retirado do Caderno de Delírios do Grupo

Mana delira comigo?!!!

Fala algo sobre essa imagem.

Estrela Sol nesse andarilhar de um ano na pesquisa de doutorado e alguns anos no treinamento psicofísico, tudo isso me fez pensar que estou dentro de uma roda. Ela gira e gira muito, com tempos e ritmos diferentes.

Bom!!! Como já te falei, nós construiremos um espetáculo nesse ínterim da pesquisa. Tinha muitas dúvidas quanto à direção e encenação desse espetáculo...pensando cá com os meus botões e com a Senhora Lima, ela me instigou a assumir tudo, pois ninguém sabe mais do kata pessoal do que eu...aí deu medo!!!E ainda disse mais, "És a Mestra do Kata Pessoal e as meninas do teu grupo vão te consagrar ou não como mestra. No dia da tua defesa tu ganhas o título de doutora e elas te dão o título de Mestra do Kata Pessoal, ou nem uma coisa nem outra...". Putz!!!! Ela disse minha querida não é só isso. Tens que fazer teu Ritual de Passagem e o grupo Quintessência fará isso contigo. Égua...fodeu-se.....ops!!!...

Então, a roda que gira é esse Rito de Passagem. Hoje entendo que sou um ser mundivagante, pois nessas andanças pelo mundo de tanto cavoucar, descobri que preciso fazer o caminho de volta. Tentarei explicar.

Quero te dizer, que hoje sou faixa preta, E? Então, agora quero retornar a faixa branca e construir um ciclo de equilíbrio entre o Estar faixa preta e Ser uma eterna faixa branca. Entendes? O início e o fim ou não....sei lá.

Estrela Sol preciso de tua sensibilidade para entender o giro da Roda e o vergar da árvore, pois ela cresce mais para baixo do que para cima. Tou lesinha. Mana me ajuda!!!

Com admiração

Senhorita Luz.

Assim que terminei essas palavras guardei mais uma vez outra folha vermelha no envelope rosa, suspirei e, por mais uma vez, o fiz se perder por entre meus livros preferidos. Tendo afastado a descrença de meu coração, estou certa de que amanhã as cores se transformarão convertendo minhas inquietações e dúvidas em novas pegadas que se multiplicaram por quatro e seguiram o rumo do caminho suave.

De repente uma brisa veio pela janela e respingou em meu livro, surgiu uma gota de chuva que refletia a luz do sol, eis que é a água da rainha do mar e mais uma vez abro a gaveta e agora pego um envelope azul e uma folha amarela para escrevinhar algumas palavras à filha de Iemanjá.

À encantada Odoyá,

"Maturar", "apurar", maturação é um processo longo. Como dos bons vinhos. Para bebê-los é preciso longo tempo." Mailson Soares

Começamos nossas trocas de cartas com o verbo "maturar". Esse depoimento foi do Mailson quando ele estava participando da pesquisa de mestrado. Ele resume o processo nesse verbo: maturar.

Eu como artista marcial acredito na potência desse verbo, pois ele é tudo que o treinamento faz conosco. O tempo é o grande

mentor. É necessário, primeiramente, querer estar e logo em seguida, ter ou adquirir a disciplina.

Eiiii Encantada te convidei para entrar na Roda do tempo e ela Gira, Gira em tempos e ritmos diferentes, mas nunca pára de girar.

Estás disposta a enfrentar o Senhor do Tempo? Estás disposta a desvendar o mistério do Samurai? O ciclo se fechará e se abrirá novamente no dia de nossa estreia. Assim, como ele começou no dia que dissestes SIM para meu convite. Mana já estás dentro da Roda, agora põe ela pra girar.

O caminho é longo, é árduo, mas o que fica no corpo é memória de nossas entranhas. Encantada não fique assustada, ou melhor, fique sim.

Quero te dizer que começamos um Rito de Passagem e que você minha querida, já estás dentro da Roda. Tens o poder de fazê-la girar e me consagrar a Mestra do Kata Pessoal e você descobrir o que está escondido nas sombras de seus ossos e músculos.

Com gratidão

Senhorita Luz

Falando em sombras, eis que surge a necessidade de enxergar além do alcance dos nossos olhos nus. E mais uma vez ao escrevinhar as últimas palavras, guardei a folha vermelha no envelope rosa, suspirei e, por mais uma vez, o fiz se perder por entre meus livros preferidos. Na esperança que amanhã as cores das folhas se transformarão, convertendo minhas inquietações e dúvidas em novos rastros. Diante de novas pistas, mas no entanto me encontro cega diante de tantas entradas e saídas

desse caminho, está tudo muito escuro...eiiiiii....psiu....já sei....vou meditar e atrair a energia da Iluminada para que juntas possamos seguir os rastros e adentrar ao caminho. Então,

À iluminada Monja Paty,

Antes de tudo, sou grata pela tua existência em minha vida e mais uma vez em minha pesquisa. Iluminada hoje eu percebo que sou um ser mundivagante, pois nessas andanças pelo mundo de tanto cavoucar, descobrir que preciso fazer o caminho de volta. Calma...já já explico ou melhor vou tentar.

Quero te dizer, que hoje sou faixa preta, certo? Então, agora quero retornar a faixa branca e construir um ciclo de equilíbrio entre o Estar faixa preta e Ser uma eterna faixa branca. Entendes?

Peraí... o que eu quero te dizer é que estou num Rito de Passagem. E tu fazes parte dele juntamente com o Quintessência. Estamos no início do treinamento, da pesquisa em si, acredito que esse seja o momento para REcomeçar o Rito. O ritual já começou a partir do momento que dissestes sim para mim, quando te convidei para a pesquisa. Já era, rs rs rs.

Égua tá tudo confuso... lá em 2010 quando iniciamos nosso grupo. Nós descobrimos que o Kata Pessoal é como se fosse um feixe de Luz, onde cada ação emana uma determinada luz, que pode ser, dependendo de sua vibração, de cores diferentes. Tudo bem até aí?.....

Rememorando nossos Cadernos de Delírios (CD) descobri isso e fiz logo uma ligação com o nosso espaço sagrado, que é o Dojô – local de iluminação. Esse espaço é como um monastério,

sagrado, um lugar para se trabalhar a unificação do corpo e mente. Pensando nisso tudo, somado ao matutar da disciplina - o Movimento Criador do Ato Teórico - ministrado por Senhora Xavier e Senhora Lima, surgiu então a Metáfora da Luz – o fio condutor do Ritual. Eita! Eita! Eita! Iluminada não fique aflita, ajude-me. Como vamos desenvolver essa Metáfora da Luz? AHHHH, calma, calma. Olha o que encontrei no teu CD em 10/11/2010:

25.º Encontro

Se cada treino fosse um quadro,
uma pintura
em movimento.
Hoje, foi como se tivéssemos escolhido novas
cores,
ainda não usadas, para pintá-lo.
Momento diferente,
momento de falar,
não só dos aspectos técnicos, burocráticos,
mas de falar dos sentimentos,
dos desejos,
das expectativas,
dos medos,
das dúvidas,
momento de abrir o coração,
de compartilhar as intimidades
e por este motivo de fortificar mais
os laços que nos unem,
de diminuir ainda mais a distância entre nós,
momento iluminado,
no sentido de esclarecer e ainda que
incompleto com a falta de dois elementos,
foi completo para os elementos presentes.

(Anotação de Patrícia Almeida, Caderno de delírio de 2010- Quintessência)

Revisitar é como esgaçar minhas entranhas. Ufa!!! Minha encantadora Monja deixou essa carta para que sutilmente se sinta perturbada, instigada e tentada a me escrever sobre essas palavras devaneantes de um mundivagante ser, como Eu.

Com afeto.

Senhorita Luz

Enquanto isso.... A roda do tempo Gira, Gira sem parar.....

Referências

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34. 715 pp.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. O jardineiro tinha fé: uma fábula sobre o que não pode morrer nunca. 1996. p. 5.

KANO. Jigoro. Energia mental e física / Escritos do Fundador do Judô/ Jigoro Kano; com uma introdução de Yukimitsu Kano; compilado por Naoki Murata; traduzido para o inglês por Nancy H. Ross; com tradução para o português por Wagner Bull. São Paulo: Pensamento, 2008.

SALLES, Cecília. Redes da Criação: construção da obra de arte. São Paulo: ed. Horizonte, 2006. 172 p.

PINHEIRO, Silvia S.L. Kata Pessoal: treinamento psicofísico para atores/bailarinos por meio do judô. 2012. 176 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – PPGARTES-ICA, Universidade Federal do Pará, 2012.

REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO: ANÁLISE FÍLMICA DE O GRANDE HOTEL BUDAPESTE DE WES ANDERSON

Ítalo de Barros Gonçalves
Paulo César Marques Holanda
Stephanie Silva Belém

Introdução:

Neste trabalho realizamos uma análise de elementos contextuais e visuais que perpassam a construção do imaginário do filme *O Grande Hotel Budapeste* de Wes Anderson (2014). Tendo como objetivo geral a discussão do processo comunicativo fílmico da obra, identificando suas características principais e em seguida analisando através do método hermenêutico, pois segundo Cauquelin (2005) esta é uma ciência, ou a arte de interpretar uma obra, que a revela e exhibe seus sentidos possíveis, supondo-se que tais sentidos não sejam inteligíveis de imediato, mas que estejam ocultos em seu interior e que seja preciso ir até lá recolhê-los.

Pires e Silva (2014) comentam que o cinema, como artefato cultural que é, pode e deve ser explorado como forma de discurso que contribui para a construção de significados sociais. Dessa forma, se apropriar de produções cinematográficas como instrumento disparador do conhecimento amplia as possibilidades de compreensão de contextos, percepção de

elementos visuais sutis que por vezes podem passar despercebidos aos olhares despreziosos.

Metodologia

Para a realização da análise fílmica da obra em questão, categorizamos tal processo em dois segmentos distintos que se relacionam: narrativa e visual. Antes de iniciarmos, necessitamos diferenciar os dois aspectos de análise.

A análise narrativa ou de conteúdo, refere-se ao enredo do filme. Primeiramente, entende-se esse tipo de análise identifica a temática do filme e como ele aborda este item. Nesse tipo de análise, é necessário decompor o filme para que a interpretação seja possível. Já na análise visual ou de imagem, trata-se da segregação de elementos figurativos que implicitamente comunicam informações. Penafria (2009) nos diz que este tipo análise entende o filme como um meio de expressão, logo, recorre a conceitos cinematográficos, tais como: verificar o uso de planos, movimento, velocidade e simetria entre outros.

Resultados e discussão

Análise Narrativa

O diretor ao produzir esta obra manteve o cuidado em destacar a temporalidade, é possível perceber em todas as nuances e detalhes, seja no figurino, nas cores, composição dos cenários, entre outros fatores, essa marcação fundamental para o entendimento da obra. Sua produção baseada nas obras de

Stefan Zweig consegue mesclar traços cômicos neste período de guerra. O livro *Êxtase da Transformação* (1987) que foi utilizado por Anderson para construção de seu enredo, é a narrativa de uma jovem moradora em um vilarejo suíço neste período difícil e suas posteriores aventuras ao sair desta região europeia e se deparar com outras pessoas, locais e situações custeadas pelo dinheiro de sua tia, casada com um norte-americano.

Os escritos de Zweig se debruçam por períodos onde ele presenciou tropas alemãs marcharem sobre a Bélgica e começarem a Primeira Guerra Mundial; ele também presenciou o seu último monarca abandonar o trono dos Habsburgos; assim como assistiu ao início das atrocidades de Hitler. Entretanto, suas narrativas e personagens conseguem ludibriar todo esse final óbvio delineado pelo caos da história. Assim como esta produção de Anderson, onde o mesmo teve exímio cuidado em transparecer determinados períodos através de símbolos presentes em toda a composição de sua narrativa fílmica.

Quando o concierge Gustave H. é retratado sendo barrado pela polícia duas vezes em períodos diferentes na história, ambos dentro do vagão do trem, é nítida a comparação com os dois períodos da guerra. Assim como, a tentativa de sair da região em busca de uma vida melhor, o que também é contraposto à realidade da vida de Zweig e o personagem de Wes Anderson. Para isso Bourdieu explicita que:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento

que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”. (BOURDIEU, 1989, p. 11)

Outro ponto notável é a questão do figurino. Enquanto período de bonança, antes da guerra, os personagens se vestem com roupas bem detalhadas, com diversidade de acessórios, coisa que nos anos posteriores vemos um recuo nestas formas de ornamentos. Sendo este um paralelo também proposto pelo diretor como comparação ao período da literatura e a sua criação. A morte e sua banalidade também é fator denotado, quando Madame D. aparece estampada na capa de um jornal e a forma como é discutida, sendo mais uma “detida na fronteira”, ou quando o matador de aluguel da família dela está em busca incessante de Gustave, e em seu trajeto algumas pessoas perdem a vida.

ANÁLISE VISUAL:

Devido ao forte apelo de caráter visual, a obra cinematográfica apropria-se de elementos característicos para compor a cena e criar uma atmosfera que une a temática com a visualidade. Entretanto, Andreaei Tarkovskiaei (1998), cineasta russo e autor, de a obra Esculpir o Tempo traz reflexões sobre essa arte que nos leva questionar definições categóricas para

apontar o cinema como expressão artística independente. O diretor Wes Anderson criou o enredo de seu filme a partir de obras do autor Stefan Zweig e consegue ser relativamente independente do autor. Dessa forma, percebe-se a poética característica de suas obras e como é construída uma narrativa visual satírica de acontecimentos históricos e de temas abordados por Zweig.

A simetria dos enquadramentos, personagens, cores e objetos distribuídos em cena são constituídos a partir de elementos da linguagem visual como linha, superfície, cor, luz, volume, sendo todos agregados para apresentar cenas detalhistas e equilibradas como em obras bidimensionais (pintura, fotografia) que amparam a estética característica do diretor.

Desta maneira, nos deparamos com características referenciadas nos mais diversos períodos da história da arte, como as obras plásticas renascentistas, período em que muito se utilizou as regras de proporção áurea (observar quadro abaixo), estando nos frames do filme e sendo possível identificarmos estas referências na construção de suas cenas.

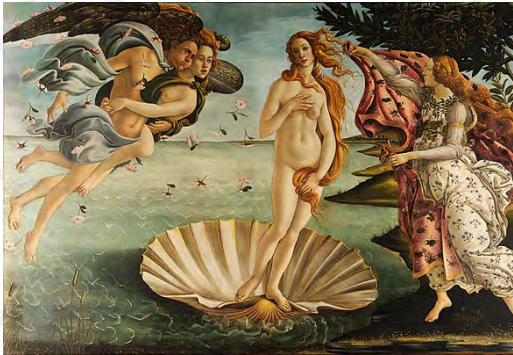


Imagem 01: O Nascimento de Vênus, 1483. Disponível em <https://historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-nascimento-de-venus-sandro-botticelli/>



Imagem 02: Recorte dos autores do filme O Grande Hotel Budapeste (2014).



1515. Disponível em <https://www.culturagenial.com/a-criacao-de-adao-michelangelo/>



Imagem 04: Recorte dos autores do filme O Grande Hotel Budapeste (2014).

Conclusões

O filme nos faz compreender a dignidade humana e nos brinda com as nuances cômicas criadas entre assuntos delicados como a morte, traição, vida, herança, amizade e o amor. Talvez este seja um dos papéis da arte muito bem compreendido pelo diretor, uma vez que esta reafirma tudo o que de melhor existe no homem, como a esperança, a fé, o amor e a beleza. Transporta

para cenários incríveis, como o próprio hotel e todo seu glamour repleto de detalhes, porém este não se esquece de seu plano de fundo, o qual propicia um significado de existência e maior aperfeiçoamento nesta produção fílmica.

Acreditamos que o cinema de Wes Anderson pode contribuir para o desenvolvimento de novas possibilidades educacionais, refletindo criticamente as diferentes linguagens artísticas, denotando suas relações entre o imaginário e o real, a fim de construir algo que represente a subjetividade de quem o produziu e ao mesmo tempo crie reflexividades oriundas deste contato com os espectadores.

Referências Bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; São Paulo: Difel, 1989.

CAUQUELIN, Anne. Teorias da Arte. Tradução: Reja Janowitzzer – São Paulo: Martins, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: Os conceitos e metodologia(s). Anais do VI Congresso SOPCOM, 2009. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia; Lisboa, Portugal.

PIRES, Maria da Conceição Francisca; SILVA, Sergio Luiz Pereira da. O Cinema, a Educação e a construção de um imaginário social contemporâneo. Educ. Soc., Campinas, v. 35, n. 127, p. 607-616, abr.-jun. 2014.

TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. Esculpir o Tempo. 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes. 1998.

ZWEIG, Stefan. Êxtase da Transformação. Tradução: Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

**MARGEAR: PISTAS, MAPAS E SONHOS.
BORER: CLUES, MAPS AND DREAMS**

Renata Aguiar Rodrigues

RESUMO: Este artigo se propõe a criar uma cartografia afetiva da geografia imaginada por fotografas mulheres na Amazônia contemporânea. – assim como a vida exige um espaço físico para que se desdobre, também os sonhos exigem seus próprios espaços imaginados – A partir da fronteira arte/fotografia percorro o caminho das histórias/vivências entre o onírico e o discurso, aprofundando o estudo nas relações técnico-conceituais na construção do imaginal amazônico; mapeando a produção fotográfica de mulheres na Amazônia, mais especificamente na cidade de Belém em suas resistências poético-políticas, para enfim, permeada por essas imagens e caminhos desenvolver experimentações e sonhar outras possibilidades de mundo a partir das relações arte-pesquisadora-artista.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Onírico. Discurso. Amazônia.

ABSTRACT: This article proposes to create an affective cartography of the geography imagined by female photographers in contemporary Amazonia - just as life requires a physical space to unfold, dreams also require their own imagined spaces - from the border between art / photography I walk the path of stories / experiences between the dream and the local discourse, deepening the study in the technical-conceptual relationships in the construction of the Amazonian imaginal; mapping the photographic production of women in the Amazon, more specifically in the city of Belém in their poetic-political resistances, finally, permeated by these images and paths to develop experiments and dream of other possibilities of the world based on art-researcher-artist relations.

KEYWORDS: Photography. Dreams. Discourse. Amazon.

Introdução

Neste artigo apresento pesquisa em desenvolvimento no Programa de Pós Graduação/Doutorado em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde realizo investigação teórico-prática das poéticas políticas emergentes no imaginal amazônico, que possibilitam a corpos dissidentes espaço para ocupação e tráfego em uma construção discursiva a partir da intercessão arte e fotografia. Para tal me apoiei em três eixos de pesquisa: investigação, mapeamento e experimentação. Os dispositivos e processos de produção de sentidos na Amazônia se dão em complexas inter-relações de colaboração entre indivíduos, coletivos, artistas, ativistas e educadores, fazendo surgir questões: A arte pode estar desligada da formulação de discursos políticos? A Amazônia em suas questões e discussões próprias resiste à homogeneização globalizante e descoloniza corpos e mentes?

Numa paisagem diferenciada, onde as grandezas se fazem desmedidas a fotografia das últimas décadas no Pará é permeada por uma identidade particular da produção local contemporânea, é nesse sentido que compreendo apropriado falar sobre uma moderna tradição amazônica (CASTRO, 2011), dotada de um sentir específico que influencia até hoje a produção fotográfica local, ponto de partida para a hipótese de que o imaginal amazônico contemporâneo produz um discurso capaz de narrar histórias, identidades e alteridades que de outra forma não

seriam passíveis de registro ou existência oficial: materialidades que ressignificam a arte em seu caráter político e social em uma poética específica, construída na relação de identidade com o lugar, pontos de fronteira em que arte e fotografia são passíveis de construir uma visualidade, um imaginal que resiste a estereótipos normalizadores do lugar marginal.

É somente através do[a] artista que novas ideias sobre o conhecimento de outra maneira tácito e implícito podem ser adquiridas, e somente enquanto o[a] artista/pesquisador[a] permanecer um[a] artista ele ou ela será capaz de enriquecer as pesquisas existentes realizadas por cientistas. (COESSENS, DOUGLAS e CRISPIN, p.91, 2009).

Percorrer caminhos, experimentando e sonhando mundos: agenciamentos que fazem emergir relações que constantemente reorganizam as experiências vividas através de formas híbridas de configuração formal e processual, a arte/pesquisa a partir do olhar da artista/pesquisadora. Assim meu objetivo é realizar pesquisa sobre o imaginal na Amazônia contemporânea a partir dos pontos de fronteira entre arte e fotografia em um curso histórico e empírico sobre o tema, aprofundando o estudo pela perspectiva arte-pesquisa-artista. Tendo como objetivos específicos, investigar as relações técnico-conceituais entre arte e fotografia na construção desse imaginal; mapear a produção fotográfica na Amazônia contemporânea, mais especificamente na cidade de Belém em suas resistências poético políticas e desenvolver experimentações fotopoéticas a partir do onírico

como possibilidade de dilatação do hipercorpo fotográfico nas relações arte-pesquisadora-artista.

Como método uso a cartografia, que se presta à análise e desconstrução de dispositivos, ação de desemaranhar linhas de força, além de instrumentalizar a resistência em seus modos de objetivação e subjetivação, já que tal como proposta por Foucault e Deleuze, a análise cartográfica configura-se como instrumento para uma história do presente, possibilitando a crítica do nosso tempo e daquilo que somos (FILHO e TETIA, 2018). Entendendo o papel da artista/pesquisadora como alguém que olha para a metodologia buscando um estar no mundo dentro de uma perspectiva formal e artística, escolhi os seguintes procedimentos metodológicos: levantamento e revisão bibliográfica de fontes primárias e secundárias que encaminhem aos pontos necessários à investigação proposta; cartografia/mapeamento como técnica investigativa na formação de um corpo de dados tanto para catalogação, quanto como elemento investigativo e a experimentação em artes como recurso da artista pesquisadora no âmbito acadêmico do processo criativo.

Tenho no fundo dos olhos a imensidão do rio e a imensidão do ar, conheço florestas com verdes a perder de vista, minha terra é imensa, de horizontes continentais, nascida em cidade ribeirinha do Estado do Amazonas, cresci nos Estados de Rondônia e Pará sempre cercada por águas e florestas sem fim. Talvez isso tenha feito surgir em mim um lugar desabitado em busca de

horizontes, vivências e experimentações. Descobri, viajando, imensidões com as quais não estava familiarizada, paisagens tão distantes da minha, tão gigantescas, que não deixavam o olhar repousar sobre o horizonte, foram grandezas verticais, que me inspiraram “sonhos de voo” sussurrados por Bachelard (2001). Em busca desses sonhos passei a me envolver com o que chamo hoje de poéticas políticas: assim é em rasante que percorro o trabalho das artistas fotógrafas Paula Sampaio e Claudia Leão; cartografando a geografia dos rios que habitam meus sonhos para ser capaz de navegar, seja rasgando o espelho d’água ou mergulhando nas profundezas das memórias deixadas por nossas ancestrais, onde recolho ou planto pistas para outros mundos possíveis.

Narrativas afetivas e cartografias poéticas.

Muitas pesquisadoras tem se lançado no campo de investigação aonde arte e fotografia vieram se fundir as experiências vividas, associando as possibilidades formais do discurso a construção imaginal, articulando a (des)estrutura dos sujeitos/objetos aos temas/conteúdos de suas investigações artísticas e inquietações políticas e sociais; assim começo meu mapa pelo caminho da transamazônica imaginada por Paula Sampaio que oferece ao olhar imagens surgidas do universo do sonho marginal. No projeto Antônios e Cândidas tem sonhos de sorte, realizado desde a década de 1990, a fotógrafa documenta histórias de homens e mulheres que na década de 1970 iniciaram um

processo de migração e ocupação da Amazônia, como a própria fotógrafa que é mineira e se transferiu para Belém na década de 1980.

Suas fotografias, em preto e branco, trazem personagens cortados, fora de enquadramento ou retratam apenas uma parte do corpo. A fotógrafa trabalha as sombras, dando dramaticidade à imagem e mesmo constituindo-as apenas com silhuetas, criando uma poética que dá forma ao apagamento das histórias e memórias marginais das pessoas que foram atraídas para a Amazônia por um discurso do projeto político dos governos ditatoriais brasileiros, que rasgaram a floresta a partir de uma visão colonialista de ocupação e exploração do lugar, pessoas que por fim foram abandonadas pela ausência de políticas públicas que apoiassem essa migração em massa que ocorreu ao longo do projeto de criação de uma estrada transamazônica.

Paula Sampaio, parte do habitus “que faz o criador participar de sua coletividade, de sua época e, sem que este tenha consciência, orienta e dirige seus atos de criação aparentemente singulares” (BOURDIEU, p.342, 2003) dessas comunidades que se espalham margeando a estrada empoeirada que atravessa o norte do país, para construir uma geografia de afetos e vivências, um lugar imaginal que nos põe a ver o abandono social e ausência de representação política dessas comunidades como dito por Herkenhoff (LIMA, 2009), mas não apenas: cria também um lugar onde as pessoas são capazes de ainda ter sonhos, apesar de todas as adversidades postas pela

marginalização, Antônio e Cândidas continuam a ter sonhos de sorte, e reconstruem sua realidade em resistência a atual necropolítica (MBEMBE, 2019), seja mantendo suas práticas culturais ancestrais, seja nas táticas e estéticas da gambiarra; imaginada por Sampaio essas comunidades têm a superfície – fotográfica – do sonho.



Figura 1: Projeto Antônio e Cândidas tem sonhos de sorte. SAMPAIO, Paula. Fotografia Ano: 1994. Imagem disponível em: < <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte>>

Lançar-se a um contexto artístico específico possibilita estabelecer um corpo de pesquisa tanto num registro de condição arquivista, quanto da natureza da experiência vivida no processo de experimentação e criação artística, mas é a fabulação do imaginal que permite as artistas ir além e constituir diversos estados de sublime no poético contemporâneo, como no trabalho da paraense Claudia Leão, que recorre às primeiras experiências fotográficas das vanguardas artísticas históricas

para dar corpo investigativo ao seu trabalho na série O Rosto e os Outros, na qual algumas fotografias são apresentadas em estágio final de produção estando nítidas e evidentes, enquanto em outras não passam de espectros que nos exigem observação minuciosa para imaginar sua existência, é uma série de fotografias que trabalha com a apropriação de imagens publicadas em jornais e revistas ou de álbuns de família pessoais, a artista às manipula, por vezes ainda não reveladas, interferindo diretamente em seus negativos, na construção e transformação de fotogramas em laboratório, que são em seguida revelados ou aplicados em superfície de vidros ou espelhos gastos apresentados em fragmentos de janelas de demolição.

Imagens que mostram o trabalho do tempo assim como a ação da artista, no fazer fotográfico – que apreende o momento, mas também o transforma – na fotografia analógica que pede intervalos de ação e espera, luz e escuridão para se revelar camadas de temporalidades são acumuladas sobre seus suportes, assim na série o rosto e os outros, criada a partir da experimentação, suscetível ao erro e ao acaso é evidenciada a opacidade da fotografia enquanto realidade criada no mundo sonhado pela ação transformadora da artista “[...] a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde” (BACHELARD, 2002, p. 14).



Figura 2: Da série "O rosto e os outros". LEÃO, Claudia. Fotografia.
Ano: 1995. Imagem disponível em: <
<http://www.culturapara.art.br/fotografia/clauidialeao/obras1.htm>>

São imagens que parecem emergir lentamente de alguma profundidade, mas que ainda mantêm algo da superfície reflexiva que lhe serve de suporte, personagens que habitam entre o desaparecimento e o devir, impossível de perceber se seu movimento é de chegada ou de partida, como num sonho do qual não temos absoluta clareza, ou a memória do rosto querido que há muito não se faz presente, que se esvai apesar dos esforços para fixá-lo. Leão nos apresenta uma fotografia

corrompida "pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a dança, a poesia e a própria fotografia tradicional" (CHIARELLI, 2002, p. 115).

O que seria então criar imagens, usando a fotografia mesmo documental ou expandida? Um ato de eleger personagens, lugares, paisagens: sonhá-los. Sejam em sua concepção ou em sua fruição meus modos de desvendar e falar sobre a fotografia

enquanto arte e suas particularidades nunca deixaram de ser um olhar sobre o mundo vivenciado, um mundo no qual a Amazônia se faz presente por ser o ponto de encontro e de partida comum dos trabalhos desenvolvidos.

Sonho Lúcido: cair sem colapsar

A busca pela representação do lugar – desse que não é qualquer outro senão o que se me apresenta na cotidianidade, íntimo, particular e imenso, dilatado pela contiguidade das águas, ruas, becos e estradas – caminhos que percorri “manipulando o aparelho, apalpando-o, olhando para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades” (FLUSSER, p.42, 1985) procurando perceber os cantos obscuros e pouco visitados do universo fotográfico, espaço debilmente iluminado pela chama midiática, tentando construir para além do lugar comum do mercado e das padronizações das identidades e discursos homogeneizantes, uma fotografia que realize um universo fotográfico diverso e constitutivo de subjetivações não programadas (PAIM, 2012), no entanto:

Não é necessário imaginar um não dito ou um impensado que percorre e entrelaça o mundo com todas as suas formas e todos os seus acontecimentos, o qual teríamos de articular, ou, finalmente, pensar. Os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, que às vezes se justapõem, mas que também se ignoram ou se excluem. (FOUCAULT, p14, 2012)

Assim, seguindo a tradição de mulheres artistas fotógrafas que habitam a primeira fronteira da Amazônia, o Pará, me lancei à experimentação entre o sonho e o discurso presente nas histórias das Ykamiabas: Tribo de mulheres guerreiras que não desejavam ou permitiam entre si a presença masculina. Viviam na região do rio Nhamundá, afluente do rio Amazonas, que assim foi denominado em referência as mulheres guerreiras da mitologia grega, foi Francisco de Orellana, que navegou o grande rio de Quito até o Oceano Atlântico entre 1540 e 1542, quem primeiro descreveu, em cartas a Espanha, o encontro com índias sem maridos que revidavam o combate manejando com destreza o arco e a flecha. (COSTA, SILVA e ANGÉLICA, 2002).

Contam as mais velhas que uma vez por ano as Ykamiabas realizavam uma grande festa em nome de Yacynará próximo a nascente do rio Jamundá (Nhamundá ou Yamundá) na serra Yacytaperê, onde havia um lago consagrado à lua, o Yacy-uaruá (espelho da lua). Pouco antes da meia-noite, quando a lua estava quase a pino, em procissão, dirigiam-se ao lago, tendo nos ombros potes cheios de perfume, que eram derramados nas águas escuras do lago espelhado, alí elas dançavam, cantavam e depois se atiravam na água para um banho purificador. À meia-noite, quando a lua se refletia na face lisa do lago, após fazer amor com os Guaçaris (homens de tribo indígenas especialmente convidados para a festividade), mergulhavam e traziam do fundo do lago um barro mole e verde, ao qual davam formas batraquianas: os muiraquitãs, que endureciam ao ser retirados da

água. Com esses objetos presenteavam os Guaçaris, que deveriam trazer o amuleto pendurado ao pescoço.

Mitos e histórias são ecos de saberes ancestrais, que nos entregam hoje conhecimentos antigos que foram apagados ou quase destruídos. Essas histórias, passadas de forma oral e presentes em quase todas as culturas nos oferecem um vislumbre da força da mulher selvagem e nos mostram caminhos para retornarmos a ela, toda vez que se faça necessário. (ESTER, 2014). Foi sonhando com essas histórias e sentindo seu chamado que voltei ao meu lugar de nascimento – Uruará – para percorrer rios e terras seguindo as pistas deixadas pelas Ykamiabas.

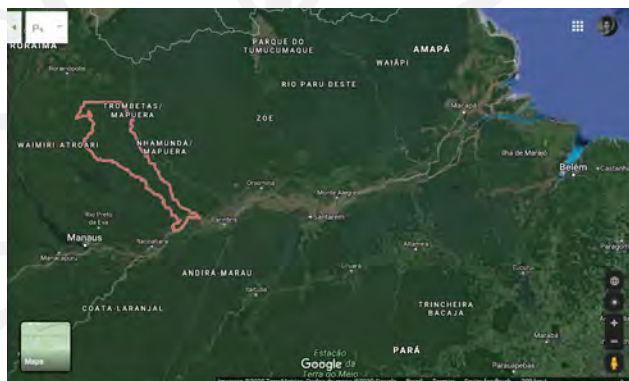


Figura 3: Localização da cidade de Uruará/AM. Ano: 2020. Imagem disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/>>

Guerreiras que cantam, dançam e amam a si mesmas e aos homens que não desejam entre si. Elas surgem nas matas, nuas e armadas, elas se banham nos espelhos d'água, sem jamais mostrar seu rosto. Sonhar é para mim um processo de olhar para trás e para frente ao mesmo tempo, reconhecendo e honrando

minhas ancestrais, enquanto vislumbro o que ainda não existe, assim foi que com a ajuda da minha mãe adentrei a floresta e os igarapés para deixar fluir em mim o arquétipo da mulher selvagem:

Do ponto de vista da psicologia arquetípica, bem como pela tradição das contadoras de histórias, ela é a alma feminina. No entanto, ela é mais do que isso. Ela é a origem do feminino. Ela é tudo o que for instintivo, tanto do mundo visível quanto do oculto - ela é a base. Cada uma de nós recebe uma célula refulgente que contém todos os instintos e conhecimentos necessários para a nossa vida. Ela é à força da vida-morte-vida; é a incubadora. É a intuição, a vidência, é a que escuta com atenção e tem o coração leal. Ela estimula os humanos a continuarem a ser multilíngues: fluentes no linguajar dos sonhos, da paixão, da poesia. Ela sussurra em sonhos noturnos; ela deixa em seu rastro no terreno da alma da mulher um pêlo grosseiro e pegadas lamacentas. Esses sinais enchem as mulheres de vontade de encontrá-la, libertá-la e amá-la. Ela é ideias, sentimentos, impulsos e recordações. Ela ficou perdida e esquecida por muito, muito tempo. Ela é a fonte, a luz, a noite, a treva e o amanhecer. Ela é o cheiro da lama boa e a perna traseira da raposa. Os pássaros que nos contam segredos pertencem a ela. Ela é a voz que diz, "Por aqui, por aqui". Ela é quem se enfurece diante da injustiça. Ela é a que gira como uma roda enorme. É a criadora dos ciclos. É à procura dela que saímos de casa. É à procura dela que voltamos para casa. Ela é a raiz estrumada de todas as mulheres. Ela é tudo que nos mantém vivas quando achamos que chegamos ao fim. Ela é a geradora de acordos e ideias pequenas e incipientes. Ela é a mente que nos concebe; nós somos os seus pensamentos. (ESTER, 2014, p.37)

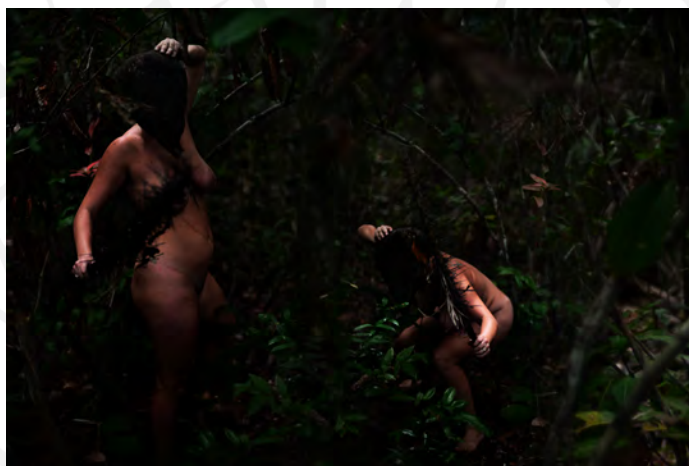


Figura 4: Ykamiabas. Fotografia. 2019. Acevo pessoal da artista.

Fazendo surgir outro mundo de conhecimento permeado pela realidade do mito, das narrativas orais e das histórias que nos quiseram fazer esquecer, "do lugar onde são possíveis as visões e os sonhos. Um outro lugar onde a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho" (KRENAK, p.65, 2019) que intuo ser o lugar da arte, do fazer-se artista, em um mundo ampliado nas possibilidades de uma realidade constituída em rede aberta e constante movimento onde, para além do sujeito isolado ou preso a dicotomia humanidade x natureza, somos um coletivo que se auto organiza na coletividade, ou seja, nossas vontades, desejos, decepções e lutas expressas em ações e atitude, não são configurações puramente individuais, mas da abrangência política, ecológica e social que nos compõe.



Figura 5: O nascimento do Muyrakytã. Fotografia. 2019. Acevo pessoal da artista.

Estas cenas inscritas pela luz – fotografias clicadas pelas mãos daquela que me pariu – constituem poéticas políticas quando instauram no campo imaginal a existência que há muito tempo está oculta ou suprimida da mulher guerreira ou selvagem, uma força feminina livre que pode reequilibrar a relação humana com o seu entorno e nos reintegrar ao mundo, antes que este se desintegre.

Conclusões

Assim entendo que arte constrói discursos que são difundidos, valorados e apropriados pela sociedade, principalmente pelas mudanças que a revolução industrial do início do século XX e a arte pop dos anos 1960 trouxeram para forma como artistas, fotógrafas e os meios de comunicação lidam com obras e imagens fotográficas. Como as fronteiras entre essas áreas tem se tornado cada vez mais imprecisas e fugidias o método cartográfico se torna importante referente para abordar nesta

pesquisa as relações, enfrentamentos e cruzamentos entre forças, agenciamentos, jogos de verdades, objetivação e subjetivação, produções e estetizações de si mesmo e do outro, práticas de resistência e liberdade: enunciações.

Dessa forma construí caminhos – mapas – do imaginal amazônico contemporâneo em sonho, pista, vestígio e devir, num acervo cultural constituído por obras de arte, registros, performances, imagens, textos, hipertextos, processos ou vivências cotidianas que revelam, narram e recriam a realidade das pessoas e dos lugares onde nos inserimos, agenciando territorialidades amazônicas.

É sobre saber cair, sem colapsar, sobre vivenciar os ciclos de morte e vida, noite e dia que diz respeito a constante transformação que permeia tudo o que há no universo, é sobre aprender a construir “paraquedas coloridos” como nos sugere Ailton Krenac (2019), pois se vamos cair, que seja uma queda linda, uma queda potente e que estejamos de olhos bem abertos conscientes da vertigem que é o mergulho no ar.

Referências

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. O ar e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2003, p. 342.

CASTRO, Fabio Fonseca de. Entre o Mito e a Fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém.

Belém: Edição do Autos, 2011.

COESSENS, Kathleen, Anne Douglas, and Darla Crispin (2009) *The Artistic Turn: A Manifesto*, Orpheus Research Centre in Music Series, 1, Leuven: Leuven University Press. p.91

COSTA, Marcondes Lima da; SILVA, Anna Cristina Resque Lopes da; e ANGÉLICA, Romulo Simões. Muyrakytá ou muiraquita: um talismã arqueológico em jade procedente da amazônia: aspectos físicos, mineralogia, composição química e sua importância etnogeológica. Manaus: in ACTA Amazônica vol.32 no.3, p. 467-490 jun./set. 2002. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/aa/v32n3/1809-4392-aa-32-3-0431.pdf>> Acesso em 10 mai. 2019, 03:44:09.

ESTER, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FILHO, Kleber Prado e TETIA, Marcela Montalvão. Cartografia como método para as ciências humanas e sociais. Santa Cruz do Sul, in Barbarói n.38, p.45-59, jan./jun. 2013. Disponível em <<https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/2471/2743>> Acesso em: 05 ago. 2018, 23:40:05

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.42.

PAIM, Claudia. *Táticas de Artistas na América Latina: coletivos, iniciativas coletivas e espaços autogestionados*. Porto Alegre: Panorama Crítico Ed., 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

MOKARZEL, Mariza (Coord.); LIMA, Janice; MOURA, Simone. *Rios de Terras e Águas: Navegar é Preciso*. Belém: UNAMA, 2009.

SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005

POR UMA ETNOCAMINHADA EM CRIAÇÃO: MODOS DE COM-POR IOUTRASÍ GRAFIAS FESTIVAS ESPETACULARES.

FOR AN ETHNOCHINKING IN CREATION: MODES OF COM-POR IOTHERSI SPECTACULAR FESTIVE GRAPHICS.

Danielle de Jesus de Souza Fonsêca
Dra. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

RESUMO: O texto busca promover um diálogo sobre o corpo festivo presente na Festa de São Marçal ou Encontro dos Bois, como também é conhecida a festa que acontece anualmente no dia 30 de junho, no bairro do João Paulo, em São Luís – MA. O deslocamento, apesar de possuir um trajeto retilíneo, característico da configuração festiva do bairro, apresenta muitas curvas e encruzilhadas inventivas, poéticas, espetaculares e imagéticas, (des)mobilizando diversos territórios simbólicos que serão ressaltados nesta caminhada etnocenológica. A discussão que se pretende realizar é pensar como a caminhada reinventa modos de produzir existências, sobretudo como os corpos experimentam a cidade e atravessam as camadas densas e tensas, tornando a paisagem festiva um espaço de trocas afetivas e criação nômade.

PALAVRAS-CHAVE: Etnocaminhada, Festa de São Marçal, Corpo brincante.

ABSTRACT: The text seeks to promote a dialogue about the festive body present at the Feast of St. Martial or Oxen Gathering, as is also known the festivity that happens annually on the 30th day of June, in the neighborhood of João Paulo, in São Luís – MA. The displacement, in spite of having a straight route, characteristic of the festive configuration of the neighborhood, has a great deal of inventive, poetic, dramatic and imagetic curves and crossroads, (de)mobilizing various symbolic territories, which will be highlighted in this ethnoscenological walk. The discussion we intend to raise is to reflect on how the walk reinvents ways to create existences, especially regarding the way the bodies experience the city and transpass its dense and tense layers, turning the festive landscape into a place for exchange and nomadic creation.

KEYWORDS: Ethnowalking, Feast of Saint Martial, Playful body.

Introdução

Este artigo incursiona a respeito do corpo brincante e das possibilidades de existência experimentadas no decorrer da festa de São Marçal, em São Luís, capital maranhense. A festa também é conhecida como Encontro de Bois e acontece anualmente no dia 30 de junho, no bairro do João Paulo. A festa, que reúne os Bois do sotaque de Matraca, acontece em formato de cortejo, onde os brincantes caminham pela principal avenida do bairroⁱ. Como festa pública, com mais de 90 anos de existência, a ocupação na avenida implode acessos de vivenciar a experiência urbana de outras maneiras.

O deslocamento festivo, apesar de possuir um trajeto retilíneo, característico da configuração espacial do bairro João Paulo, apresenta muitas curvas e encruzilhadas inventivas, poéticas, espetaculares e imagéticas que serão ressaltadas neste artigo. Festividade que junta, ao longo de mais 15 horas de duração, em média 25 grupos de Bumba meu boi e aproximadamente 200 mil pessoas, que caminham em vários sentidos, fluxos e refluxos, passos densos, tensos. Paradas e estados de praticar outras movimentações. São essas e demais caminhâncias que busco compreender os modos de existência inventivos na festa.

Falar em existência sinaliza para uma compreensão de presença muito particular, que pode ser entendida como somas, ruídos ou costuras de múltiplos e dissonantes corpos, entrelaçados nas tessituras urbanas. Impulsionada por esta ideia, me proponho a pensar no modo de operacionalização do espaço público a partir

suas fricções e deslizamentos, sobretudo pelo interesse nas pequenas narrativas que são inventadas e da forma como a experiência festiva, em São Marçal, é uma forma potente e necessária de ocupação do espaço público.

A discussão objetiva compreender como a caminhada reinventa modos de produzir existências, sobretudo como os corpos experimentam a cidade e atravessam as camadas densas e tensas, tornando a paisagem festiva um espaço de trocas afetivas, criação nômade e geração de outros mundos possíveis.

Por fim, acrescento que a escrita deste artigo é compreendida como exercício de reflexividade e registro de meu processo investigativo. Os movimentos das ideias aqui apresentadas, acabam por gerar um desenho inacabado da pesquisa. Destaco que sua escritura se faz no movimento, nas deambulações e desnudamentos que a pesquisa solicita, e não são achados e tampouco estão prontos, pois são estados de provocação contínuas e desejanter a serem encontrados ou inventados..

Contaminações Epistêmicas: Grafias De Uma Etnocaminhada Em Criação.

A etnocaminhada, noção criada na pesquisa de doutoramento, se instaura como experiência de construir intensidades, desorientar caminhos, manejar palavras, etnocenologizar. A matéria de criação da etnocaminhada tem proximidade epistêmica e afetiva com a motriz de pensamento da Etnocenologia, que com sua abertura, expansão e contágios com outros saberes de mundo,

movimenta a pesquisa como prática singular mais mole e permeável.

O olhar etnocenológico mira o fenômeno em suas singularidades poéticas. Parte significativa das reflexões se propõe a compreender as dinâmicas e seus contextos elaborativos, colocando em questão os modos de produzir estéticas a partir dos praticantes, o fenômeno espetacular.

A noção etnocaminhada convoca uma presença minha diferenciada, a qual dou o nome de etnocaminhante. A partir desse entendimento me coloco na condição de assumir meu corpo como proposição etnográfica. É onde inscrevo meu corpo para compreender e caminhar o percurso, a paragem e a paisagem festiva. Reivindicando meu corpo como grafia etno, uma partitura de escrita-corpo que começa a existir a partir da imersão errante, que é quando eu caminho e festejo nas dobras e bordas, que friccionam os modos de com-viver na festa.

Ao assumir essa conexão epistêmica com a Etnocenologia, vou me arriscando na tentativa de caminhar por outros olhares etnocenológicos acerca das práticas e comportamentos humanos espetaculares e organizados ocorridos na festa, sobretudo nas novas dobras, redobras e desdobramentos para o campo, notadamente realizadas na região amazônica (BRIGIDA, 2016). Esse contexto epistemológico é capaz de gerar uma metodologia particular nomeada de imersão errante, que entende e intensifica a perspectiva do corpo brincante como construto cambiante, fluído e feito de inventividades.

Corpo brincante, neste estudo, é uma proposição estético-política derivada de uma perspectiva transdisciplinar, noção que considera o modo como os praticantes se percebem e se autodenominam no bumba meu boi maranhense, termo bastante usual em outras manifestações espetaculares ocorridas no país. Seguindo essa linha de compreensão, o pesquisador cearense Oswald Barroso (2004, p. 85) contribui ao dizer que o brincante “rigorosamente, não se apresenta, nem representa, simplesmente, [...] brinca”.

Ainda que o trecho comente a relação potente dos brincantes com o universo lúdico e inventivo presente nas manifestações espetaculares. No entanto, essa compreensão do corpo que apenas brinca, limita questões importantes acerca desse estado festivo. Nesta escritura, não cabe um entendimento totalizante e idealizador do brincante. O corpo brincante não é homogêneo. Contudo, tem uma base comum de criação, trago a imagem de um rizoma como metáfora, para mostrar a força do entrelaçamento do cotidiano e os dias dedicados ao Bumba meu Boi na construção do corpo brincante.

A dimensão brincante, no contexto festivo de São Marçal, é vista, de forma mais acentuada, no corpo das pessoas que desempenham papéis, personagens ou figuras dentro da estrutura cênica do Boi, a saber: índias, caboclo de pena, Pai Francisco, Catirina, burrinha, miolo do Boi, caboclo de fita entre outros. O caráter espetacular do corpo brincante também é

experimentado pelo vendedor de bebida, pelo matraqueiro e por quem caminha na festa.

Por meio desses estados brincantes, sobretudo o corpo que brinca e caminha inventivamente, que busco caminhografar o modo como geram outros caminhos e elaboram rumações ao caminhar na avenida.

No contexto da pesquisa, o nome evocado, corpo brincante, fala de um corpo potente que opera a partir do borramento do regime de tempo contemporâneo. Para isso, o corpo brincante ativa a pressa e lentidão como coexistências, brincando com a elasticidade e densidade do tempo, gerando outras espessuras no espaço, abrindo o poro para as permeabilidades dos encontros.



Figura 01: Corpos brincantes das índias. Fonte: Thiago Ramos, 2019.

O corpo brincante reúne uma pluralidade de corpos que se entrecruzam, encenando estéticas dos saberes e memória da rua

a partir do contexto cultural festivo. É um corpo em estado de criação festiva constante, que vivencia múltiplos caminhos de geração de novos sentidos. É o ser festa em toda a sua potência. Corpos diversos como elemento detonador de outras sensibilidades caminhanter que andam a partir de uma poética precária, de instabilidade, do cansaço, vibrações transitórias e operando outras formas de deslocamento.

Portanto, corpo brincante também é um termo que interroga, sem ponto de interrogação, os diversos modos inventados de experimentar a festa. Provoca intensidades, materializa os corpos em fluxos. Brincante puxa o movimento para si, mas não o restringe, convida e devolve, expande. É brincar entre, brincar com, brincar a partir e brincar em si.

Festejar E Caminhar: Aspectos Da F(É)sta E Sua Criação Movente.

Este tópico deseja discutir questões ligadas à festa e suas influências nas dinâmicas urbanas. Com intenção de compreender as tessituras que conectam espaços, tempos, pessoas e o compartilhamento de valores comuns, assim como de diferentes interesses entrelaçados na experiência articuladora da festa. Conjugando fé, diversão e devoção no território cambiante e híbrido, configurando um campo de estudo substancialmente potente.

O período junino maranhense é composto por uma temporada de festas com caráter diversificado. Festejar São João, São Pedro e

São Marçal requer, por parte do grupo de Boi, uma preparação diferenciada para cada festa. A de São Marçal, por exemplo, exige, ou melhor, pressupõe uma movimentação de atravessar, como potência do ajuntamento que ocupa a rua.

Neste sentido, a rua em que a festa caminha destaca os tipos de sociabilidades dos corpos que se cruzam, se tocam e como reelaboram seus percursos afetivos a partir dos atravessamentos existentes na rota do fenômeno espetacular em questão.

Como já mencionado no início deste texto, a festa de São Marçal é uma celebração que acontece no espaço público. O acesso livre à festa, sem cordas ou outros impedimentos físicos, é praticado como gerador de energia para festejar, espaço de troca, da alteridade, contaminação e vivências, resultante dos processos relacionais também do encontro do corpo com outros corpos.

A Festa de São Marçal é uma manifestação cultural marcada pela diversidade religiosa. Mesclando na estrutura festiva, traços de cosmovisões distintas e suas formas celebrativas de manifestar a fé, essas dimensões do sagrado dialogam fortemente com aspectos profanos, gerando um campo movente de experiências que se entrecruzam, articulando um conjunto de saberes e fazeres indissociáveis, que a cada ano são renovados.

Em suas coexistências, o sagrado e o profano ordenam colaborações interessadas em promover homenagens à São Marçal, dos mais diversos estilos e formatos; são motivos devocionais que estruturam a festa, amplificando o respeito e

feição pelo santo, exprimindo a dinâmica cultural de um grupo social específico.



Figura 02: Festejar com o santo. 2018.

Ainda que a festa seja referenciada com o nome de um santo é importante destacar que a manifestação carrega em sua estrutura ritualística a característica de uma festividade que busca, dentro de sua dimensão espetacular, a prática de festejar com o santo. Tecendo, assim, uma relação mais próxima com São Marçal, rompendo com a ideia de uma festa para o santo. As festas de santo espalhadas pelo país, em seus diversos formatos e intenções, destacam a pluralidade religiosa na sociedade contemporânea, com seus rituais complexos, demonstrando o dinamismo nas formas de festejar.

Conhecido popularmente como santo adotado pelas pessoas ligadas ao Bumba meu boi, a figura de São Marçal é reverenciada como protetor dos brincantes, com muitos desejos envolvidos para pedir bençãos e proteção aos seus devotos. A figura de São Marçal mantém uma ligação estreita com a festa, como sua imagem é frequentemente atrelada ao encontro dos Bois, sendo referenciada, muitas vezes, até mesmo pela pesquisa, como denominação da festa. Fora o período junino, são raras as menções feitas ao santo. A hagiografia de São Marçal destaca informações escassas, mas pontuais ao seu respeito. Atesta o seu nome como Marcial de Limoges, nascido na Gália, antiga região francesa, no século III. A citação abaixo oferece mais referências de São Marçal, ao apontar que ele

teria sido um dos 72 discípulos de Jesus Cristo, aquele que teria dado o pão para o milagre da multiplicação. Há o registro de um bispo da cidade de Limoges, na França, no martirologio romano, de nome Marcial. Para o arcebispo auxiliar de São Luís, D. Geraldo Dantas de Andrade, não há registro de canonização para Marçal, sendo um santo originado da fé popular (Junior apud Albernaz, 2002, p. 53).

Ao que tudo indica, a devoção a São Marçal entrou pelas ruas do João Paulo com os Bois de matraca. Tal fato culminou em uma relação mais aproximada com o santo festejado, botando para experimentação práticas litúrgicas incomuns, mas que colocam a festa como lugar de enunciação de sua fé, juntamente com a diversão.

Cabe lembrar, além disso, que a festa é praticada como reunião de grupos de Bumba Meu Boi, advindos de várias partes da região metropolitana de São Luís, residindo, em sua maioria, em bairros periféricos, quando não, morando em áreas rurais. Essa cartografia social Bumba Meu boi, situa, em partes, as condições vividas pelos brincantes, cujo perfil é composto por pessoas de origem simples, que quase sempre trabalham em condições informais de trabalho. Essas pessoas se organizam de maneira muito intensa a cada etapa da vivência boieira, o que leva a crer que essas mobilizações são compreendidas como um “prolongamento de suas existências” (FONSÊCA, 2015, p. 22).

Na pesquisa caminhante que venho criando, interessa conhecer essas camadas do fenômeno espetacular, especialmente das pessoas que compõem e reelaboram a festa. Os comportamentos humanos espetaculares e organizados ocorridos na festa são expressões estéticas ricas por abrigar inumeráveis estados de festejar, de existir. Diante disso, a seguir, comento questões referentes às minhas etnocaminhadas a partir da imersão errante. Como um mergulho intensivo, pratico a imersão para tentar compreender as produções estéticas dentro do seu contexto cultural. Nessas deambulações, caminho encantada diante das ocorrências sensíveis, das partilhas experimentadas e das presenças em processo que transbordam na festa.

Imersão Errante: Pistas, Marcas E IAInotações De Uma Etnocaminhante.

A minha pesquisa se faz no e com o caminho, um caminhar que faz caminhos em diversos tempos e que vagueia por espaços de abertura metodológica. Movo-me nos desdobramentos possíveis por acreditar na possibilidade de outros percursos como articulação potente para o que venho me propondo: compreender a caminhada e os modos de existir na festa de São Marçal.

A partir de três etnocaminhadas realizadas – nos anos de 2017 a 2019 – foi possível desenhar um mapa festivo. Não é um objeto-produto encerrado em si mesmo, mas um modo de pensar por. O intento é escrever, desenhar e capturar mapas de percursos a partir de algumas caminhadas praticadas, algumas delas evocadas da dissertação (FONSÊCA, 2015).

A imersão errante desenha mapas de percursos a partir de algumas caminhadas praticadas. Em que rascunho lugares de circulação e andamento na festa, como índices de partilhamento, usando as narrativas corporais dos brincantes como campo de experimentação, para além de uma descrição. Nisso, pratico um conjunto de incursões da pesquisa que sinaliza para outros movimentos em campo, que menciona, as fraturas e borramentos, que dialogam entre si, como força poética manifestada em cada situação de disponibilidade do brincante, dos corpos em vias de composição.

Neste sentido, proponho a escritura de uma caminhografia festiva. A festa de São Marçal é apresentada a partir de três momentos escolhidos devido a sua estrutura cambiante, a saber: chegar na festa; a caminhada festiva e, por fim, a dispersão. Esses são os fluxos e refluxos da festa tomados como campo de compreensão do fenômeno. São circuitos-experimentos que atravessam e compõem os corpos caminhantes na festa, que propõem a forma de vivenciá-la, de como a festa se comunica e se faz espetacular.

O primeiro circuito-experimento, Chegar na festa: dinâmicas de acessos, destaca as formas encontradas pelos brincantes para acessar a festa, sobretudo os caminhos percorridos a pé, carro, ônibus, moto e outras formas de deslocação praticadas. Interessa aqui apresentar a transmutação da paisagem do bairro nas primeiras horas do dia 30 de junho, quando uma fila de carros de som já se posiciona na Avenida Guaxenduba, no Bairro de Fátima. Antes mesmo do nascer do dia, os carros de som estacionados demarcam a chegada dos grupos de Boi na festa. A disposição dos carros se realiza em sequência, um após o outro, formando uma tessitura importante que determina a entrada e circulação dos grupos de Boi.

No dia da festa, a Avenida Guaxenduba, próxima a Avenida São Marçal, se transforma em um grande corredor de apoio e organização, uma espécie de concentração, misturada com sala de espera, com quarto de dormir. Avenida larga, que recebe

muito fluxos de carros nos demais dias do ano e importante via de ligação para o centro da cidade.



Figura 03: Fila de carros de som na Avenida Guaxenduba.

Os grupos de Boi chegam na festa, de fato, a partir das cinco da manhã. Isto sugere que muitos brincantes comparecem ao evento com privação de sono, fome e embriaguez, condições coabitáveis que povoam a festa e que, por mais paradoxal que possa parecer, são elas que dão sustentação e força ao corpo caminhante. Os brincantes carregam em seus corpos marcas da fadiga pelas horas prolongadas de apresentação, provocando, em muitos corpos, cansaço e sonolência. Esse estado corporal afeta brincantes em níveis diferentes, mobilizando alternativas das mais diversas para aproveitar o tempo de espera.

A caminhada festiva é o segundo circuito-experimento. Nele, é onde a festa propriamente dita acontece. O corredor, entendido como ocupação errante, mede cerca de 400 metros e, na maioria das vezes, o percurso tem duração aproximada de 3 ou 4 horas, por abrigar muitos caminhantes. A cartografia da festa se desenha da seguinte forma: cada grupo de Bumba meu Boi percorre, caminha, para, dança na avenida, acompanhado de um carro de som, equipado com microfone e demais aparatos sonoros.



Figura 04: Vista área da caminhada festiva.

A ocupação errante, vista de cima, mostra a frequência do encontro e como a dilatação festiva rasga a malha urbana a partir do deslocamento mínimo. Minúsculo devido ao ajuntamento dos corpos, amontoado de gente, tocando a pele do chão de forma devagar e amálgama, quase parando. Tem como efeito uma

paisagem que a cada passada se transforma, anônima, atraída pela necessidade de movimento, que opera vagarosamente cortes no tempo.

Movimentar é criar em São Marçal. Remete ao jogo de estímulos instaurado que aciona as rupturas com os modos de viver no meio urbano. A própria caminhada festiva, a ocupação errante, tem como mote existencial a produção de estados de contato permeáveis com o ambiente. A caminhada carrega, como característica intrínseca, a dimensão exploratória.



Figura 05: Caminhada festiva. 2018.

A ação de tateio e descoberta que vai sendo acionada a cada vez que o caminhante pratica o passo. Com esse movimento, a caminhada consegue operar em si mesma sua reinvenção. Seguindo o fluxo caminhante, o próximo passo é acessar a continuidade, ou seja, o encadeamento de passos geradores do próximo circuito-experimento, que acrescentam à paisagem da

festa a possibilidade de ampliar os modos de circulação e experiência festiva.

E, por último, a dispersão que chamo de Fluxos dispersivos: outras dobras por vir, descreve as outras festas que alimentam a festa de São Marçal, localizadas nas transversais da avenida principal. O circuito-experimento pontua as outras dinâmicas festivas que garantem a continuidade do fenômeno espetacular, como um desdobramento elástico, intrinsecamente ligado à festa de São Marçal. Percebido como território cambiante não isento de contaminações, uma superfície aberta a acontecimentos.

Para exemplificar as festas dentro da festa, os eventos paralelos, em sua maioria, são festas de reggae com suas radiolas de somⁱⁱ, com estrutura que demanda uma preparação prévia e planejada de ambiência sonora, mobilizando nas encruzilhadas da Avenida São Marçal, notadamente nos bares das ruas paralelas, um conjunto de especificidades, com modos de organização particular, dentro de um tempo e espaço próprio. Recebe um público diversificado, gente vinda da Festa de São Marçal, como de pessoas que comparecem exclusivamente para dançar agarradinhoⁱⁱⁱ.

Os três circuitos-experimentos mencionados falam de situações-momentos específicas da festa que, cabe mencionar aqui, a existência de outras formas de circulação que interrogam as composições da festa. As três ações refletem os momentos de experiências compartilhadas e geradas a partir de seus entrelaçamentos que se tocam, vibram, se contraem e se

afastam. São desvios das idas, vindas, paradas, movimentações precárias, circulações, trocas, aproximações, afastamentos, rotas de colisão e demais conexões não listadas, onde os caminhantes participam ativamente da inscrição de outros desenhos no mapa movente, alterando as linhas do espaço urbano do bairro do João Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A festa de São Marçal apresenta uma paisagem imersiva potencialmente instigante, com inúmeras possibilidades investigativas que habitam as curvas, encruzilhadas e o chão poroso do João Paulo. Escolhi algumas infiltrações e superfícies contaminantes para ativar o pensamento acerca da caminhada e dos modos de existência a partir da festa. Neste sentido, a imagem da infiltração e superfície aciona a composição de outros saberes praticados no arruamento, instaurando poéticas caminhantes com suas visualidades moventes.

Diante da ambiência festiva, procurei discutir acerca das existências que caminham em São Marçal, apresentando também algumas situações vividas e experiências compartilhadas no território afetivo-movente. Intencionei contribuir, a partir da etnocaminhada, nas práticas investigativas que interrogam outros sentidos de mundo, sobretudo do entendimento das espetacularidades festivas que ocupam a rua. Trazendo para a escritura aspectos das estratégias e microresistências geradas na travessia da avenida São Marçal.

A partir da imersão errante, meu estar e ser festivo, busquei ativar movimentos de pesquisa que ajudassem a compreender como a caminhada aciona modos inventivos de existir, sobretudo como os corpos brincantes experimentam as camadas da cidade a partir das fricções e deslizamentos, tornando a paisagem festiva um espaço de trocas afetivas, criação nômade e geração de outros mundos possíveis. Portanto, as circulações inventivas são expressões que apontam os trânsitos de trocas, ajuntamentos, quer dizer, indicam as formas de vivenciar a experiência urbana de outra maneira.

Paro, por hora, sem pretensões conclusivas, lançando a possibilidade de uma pausa na conversa, que sua finalização. Ao colocar as questões acima vejo um pouco da incompletude de algumas proposições, mas entendo que a processualidade evoca esse estado. Os rastros, ruídos e sobras que mencionei nesta escrita são pontos importantes, pois são eles que movem e intensificam a pesquisa. No mais, a caminhada continua, apesar de uma pequena parada agora, pois o momento pede que eu perceba um pouco da paisagem, paragem e passagem que venho experimentando. Até mais!

Referências

- ALBERNAZ, Lady Selma. O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- BARROSO, Oswaldo. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização. TEIXEIRA, João Gabriel L.C., et al (org.). Brasília: ICS- UNB, 2004. Pág. 68 a 87.

BRÍGIDA, Miguel Santa. Etnocorpografias dos terreiros afroamazônicos: imersões metodológicas da Etnocenologia. Anais da ABRACE. v. 17, n. 1, 2016.

FONSÊCA, Danielle de Jesus de Souza Fonsêca. Tem mascarado na festa de São Marçal: o brincante de Pai Francisco no Bumba meu Boi em São Luís, MA. Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado, 2015.

ⁱ Desde 2006, por meio da Lei Municipal nº 4.487/2005, a via recebe o nome de Avenida São Marçal.

ⁱⁱ É uma aparelhagem de som usada nos clubes de reggae. É muito comum as radiolas participarem de festejos de santos espalhados pelo estado.

ⁱⁱⁱ Expressão característica do universo regueiro, faz referência ao modo maranhense de dançar reggae.

A MUSICALIZAÇÃO DE CRIANÇAS COM SÍNDROME DE DOWN NO PROGRAMA CORDAS DA AMAZÔNIA

MUSICALIZATION OF CHILDREN WITH DOWN SYNDROME IN THE PROGRAM AMAZONIAN ROPES

Antônio de Pádua Araújo Batista – UFPA
Silvana Pereira da Cruz

RESUMO: Trabalho resultante da pesquisa intitulada “Síndrome de Down no Programa Cordas da Amazônia: educação musical por meio do violino”, cujo objetivo foi compreender o processo de ensino musical voltado a estudantes do programa, onde se averiguou a relação da educação musical com a Síndrome de Down, a metodologia proposta e os benefícios e contribuições alcançados. Para obtenção dos dados foram realizadas entrevistas semiestruturadas com o Coordenador Geral, um bolsista e um cuidador, com os resultados sendo analisados e apresentados de forma interpretativa a partir das informações coletadas. Os benefícios e contribuições identificados perpassam pelo ensino coletivo, pela capacitação de professores e pela educação musical relacionada a psicomotricidade, dando grande importância à participação da família no processo de ensino-aprendizagem.

PALAVRAS-CHAVE: Educação musical; Educação inclusiva; Ensino coletivo.

ABSTRACT: Work resulting from the research entitled “Down Syndrome in the Cordas da Amazônia Program: musical education through the violin”, whose objective was to understand the musical teaching process aimed at students of the program, where the relationship between musical education and the Syndrome of Down, the proposed methodology and the benefits and contributions achieved. In order to obtain the data, semi-structured interviews were conducted with the General Coordinator, a fellow and a caregiver, with the results being analyzed and presented in an interpretative way from the information collected. The benefits and contributions identified include collective teaching, teacher training and music education related to psychomotricity, giving great importance to the participation of the family in the teaching-learning process.

KEYWORDS: Musical education; Inclusive education; Collective teaching.

Introdução

O olhar da sociedade, somado aos estudos e pesquisas voltados às pessoas com deficiência, tem se ressignificado ao longo da história, onde o progresso da medicina e da psicologia, bem como o crescente movimento de iniciativas pedagógicas voltadas a este público, vêm contribuindo de forma significativa neste processo. Foi no século XX, com a aprovação da Lei 94.142/75 que trata da Educação Inclusiva no Brasil, ocorrida no ano de 1975, que essa questão começou a ganhar força.

No escopo da Educação Inclusiva encontra-se a Síndrome de Down (SD), que é considerada uma característica genética das mais habituais em humanos, com seu índice se equivalendo a um entre 600 a 800 nascidos. Esta síndrome foi caracterizada pelo médico inglês John Langdon Down, em 1864, quando o mesmo lhe deu a denominação de "mongolismo", pelo fato de este grupo de pessoas apresentarem semelhança facial com as pessoas de etnia mongol.

Alguns autores como Ravagnani (2009), Augusto (2010) e Pires (2012), dentre outros, têm se debruçado sobre as pesquisas que utilizam a música como recurso no processo de aprendizagem de pessoas com Síndrome de Down (SD). Entre os mesmos destaca-se Leme (2000), ao afirmar que a mesma funciona como elemento auxiliar no seu desenvolvimento geral, além de Silva (2007), cuja teoria defende que é possível que metodologias e usos da música sejam adaptativas a todos os graus e especificidades da síndrome, abrindo espaço assim para a intervenção junto à

limitação psicomotora que, segundo este autor, é a mais presente no indivíduo com Síndrome de Down (SD).

O presente trabalho está voltado à verificação da metodologia aplicada junta às crianças com SD, tendo por base de referência os avanços metodológicos alcançados pelo Programa Cordas da Amazônia – PCA através do ensino coletivo direcionado a outros transtornos como Dislexia e TDAH, que são aplicadas de forma adaptativa para o estudante com SD, não levando em consideração suas especificidades. A coleta de dados foi realizada através de entrevistas e observação e, a partir disso, foram considerados seus resultados e comparados aos estudos desenvolvidos sobre a síndrome, identificando assim seus benefícios e contribuições.

O objetivo geral do pesquisador foi “compreender o processo de iniciação musical através do ensino coletivo de violino voltado a estudantes com Síndrome de Down no Programa Cordas da Amazônia”. Os objetivos específicos são “Averiguar a relação da educação musical com a Síndrome de Down”, “Verificar a metodologia de iniciação musical proposta pelo Programa Cordas da Amazônia e sua adaptação a crianças com Síndrome de Down” e “Identificar quais os benefícios e contribuições da metodologia de iniciação musical aplicada pelo Programa Cordas da Amazônia a crianças com Síndrome de Down através do ensino coletivo de violino.

O Programa Cordas da Amazônia

O Programa Cordas da Amazônia (PCA) teve seu início através do ensino coletivo de violoncelo para crianças típicas (sem

transtorno aparente ou diagnóstico). Com a grande procura por vagas, foi verificada a necessidade de se estender o atendimento a crianças que apresentavam alguns tipos específicos de transtornos como Dislexia e Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH), surgindo a partir daí a necessidade de estender o alcance do projeto de forma a abraçar a Educação Inclusiva.

Com a nova realidade presente nas ações do PCA, o corpo pedagógico deste estendeu sua abrangência para outros transtornos, como a Síndrome de Down, que anteriormente era abordada somente através da iniciação musical com instrumentos percussivos. Partindo dos resultados alcançados, foi criada uma turma específica para iniciação musical através do ensino coletivo do violino. Criou-se assim uma turma composta por alunos típicos (sem transtornos) e atípicos (com transtornos), sendo neste caso a Síndrome de Down.

Esta pesquisadora participou do projeto na condição de bolsista para o ensino de violino e viola voltado a crianças com dificuldade de aprendizagem em um polo do Emaús situado no bairro do Benguí, sendo em seguida realocada para o Laboratório de Percussão do PCA na Escola de Música da UFPA - EMUFPA. Atualmente participa como voluntária no laboratório de ensino coletivo de violino para crianças com Autismo e Síndrome de Down dentro do Grupo de Pesquisa "Transtorno do Desenvolvimento e Déficit de Aprendizagem".

Os trabalhos desenvolvidos dentro do PCA com Síndrome de Down ainda são recentes, o que resultou até o momento em

poucas pesquisas. As metodologias, ou práticas pedagógicas desenvolvidas anteriormente para outros transtornos, como o TDAH e Dislexia, continuam sendo replicadas com a Síndrome de Down, o que torna sua eficiência questionável devido às especificidades de cada transtorno. Assim, tais metodologias podem não ser as mais adequadas para lidar com a musicalização de sujeitos com Síndrome de Down. Outro fator que se considera de grande relevância é o curto período de intervenção previsto para lidar com o transtorno aqui pesquisado.

Mediante o que foi exposto acima, foi dado início a esta pesquisa partindo da seguinte pergunta: Em quais pontos as metodologias desenvolvidas pelo Programa Cordas da Amazônia - PCA colaboram para a iniciação musical através do violino voltada para crianças com Síndrome de Down?

A Síndrome de Down e suas especificidades

Segundo Leme (2000), O valor da música para uma criança com deficiência reside no fato dela poder ser tratada como uma matéria não acadêmica em diferentes níveis de inteligência. Deveríamos considerar a música como uma ajuda para o seu desenvolvimento geral e não em termos de logro musical. Os métodos e usos da música podem ser adaptados a todos os graus de deficiência. É possível ensinar para uma criança com nível mental baixo, e utilizar a habilidade mental que possui a criança deficiente, por precária que ela seja.

Embora a música possa estimulá-la como escuta, fazer música é mais estimulante para fins imediatos. Nesse caso está fazendo algo: cantando, tocando um instrumento, movimentando-se ao compasso da música. O

canto é um meio para alcançar a integração da criança deficiente dentro de um grupo. A maioria pode aprender canções por imitação e repetição. A criança deficiente aprende através de persistente repetição. O inconveniente destes métodos repetitivos aplicados à música é que favorecem a monotonia e suprimem o esforço mental. Os métodos repetitivos aplicados à música podem ser muito variados, não necessitando ser monótonos. A mesma melodia pode ser usada outra vez com distintas palavras ou a diferentes tempos ou com diferentes intensidades. À criança lhe agrada a familiaridade do esquema básico, mas tem que prestar atenção a qualquer mudança ou agregado que se faça. A música também pode dar sentido a sons simples ou a sílabas repetidas uma e outra vez para melhorar e corrigir a pronuncia. A repetição de uma única sílaba, não tem sentido por se mesma. Não tem movimento e não conduz a nada. Mas quando se agrega um acompanhamento musical que coloca ao som dentro de uma sucessão de relações melódicas ou rítmicas com a parte de piano ou violão, a sílaba perde a sensação de vazio, adquire sentido, e ainda um sentido emotivo. Em muitas canções podemos encontrar ou introduzir palavras monótonas, repetidas que são parte de um todo e que resultam verdadeiramente atraentes. A voz humana é um instrumento natural e o canto é uma ação espontânea. Mas o cantar requer de certa consciência e controle físico (ALVIN, J., 1965, p. 99 a 103).

Segundo Ravagnani (2009), a Síndrome de Down é considerada a doença genética mais frequente em humanos, seu índice equivale a um entre 600 a 800 nascidos. Caracterizada pelo médico inglês John Langdon Down, em 1864, este lhe deu a caracterização de "mongolismo", pelo fato de este grupo de pessoas apresentarem semelhança facial com as pessoas de etnia

mongol. Desde esta época, a Síndrome de Down vem sendo constantemente pesquisada e suas características informadas, cada vez mais cedo, à família de quem a possui. Segundo Augusto (2011):

O melhor momento para se iniciar a estimulação com um portador desta síndrome é logo após o nascimento; nesse momento já há indícios de que o bebê será portador da síndrome de Down e, portanto, o perinatologista já pode fazer um diagnóstico prescritivo. Na síndrome de Down, esta estimulação deve começar cedo, envolvendo sempre as mães, porque elas serão responsáveis pela continuação da estimulação. (AUGUSTO, 2011, p.16).

Segundo Fonseca (1995) devemos entender que é possível mudar a estrutura cognitiva da criança com Down. Por definição, não há nem pode haver deficientes ineducáveis. Por efeitos da educação e da estimulação precoces, podemos transformar o deficiente em um ser autônomo, independente e capaz de aprendizagem e elaboração ideacional. Aprender a aprender é possível também nos deficientes. Por mais condições adversas que se levantem, o organismo humano é um sistema aberto e sistêmico e, como tal, a inteligência só pode ser concebida como um processo interacional, flexível, plástico, dinâmico e autorregulado (FONSECA, 1995, p.73).

Qualquer criança, deficiente ou normal ou com dificuldades de aprendizagem pode atingir um nível mais avançado do que o seu funcionamento cognitivo atual pode prever. Porém a educação de uma criança com necessidades especiais deve começar após o seu nascimento. Não se pode perder tempo, é preciso ver o problema, e intervir. A intervenção precoce é muito importante, pois dessa forma mais facilmente se podem promover

oportunidades e situações de crescimento e desenvolvimento harmonioso (FONSECA,1995, p.97-98).

O primeiro passo se deve à família, ela tem seu papel extremamente relevante pelo desenvolvimento da criança. Com esse encargo, a família deve andar lado a lado com a escola, sendo aliadas para o desenvolvimento do aluno.

O estudo levou em consideração as especificidades mais significativas da Síndrome de Down (SD), focando principalmente no seu desenvolvimento psicomotor, que se apresenta de forma bastante evidente. Segundo Silva (2007) o desenvolvimento cognitivo, motor e psicológico das crianças com SD manifestam-se de forma mais lenta e precisará de acompanhamento e de estímulos que facilitarão o seu desempenho. Nesse contexto, a música surge como uma grande aliada à Psicomotricidade, tornando-se uma ferramenta eficaz no enfrentamento e atenuação dos obstáculos que se impõem ao desenvolvimento psicomotor da criança PCD.

Outra especificidade do SD é que tais indivíduos têm mais facilidade em aprender a ler visualmente do que por meio do processamento de relações letra-som das palavras. Segundo relatos em pesquisas, o conhecimento do nome das letras estimula as crianças típicas a desenvolverem a leitura por meio do processamento e da memorização das relações letra-som nas palavras. A hipótese levantada por pesquisadores, porém, é a de que, diferentemente disso, os indivíduos com SD baseiam-se nas suas habilidades visuais e espaciais no desenvolvimento da sua leitura.

Este estudo buscou avaliar as metodologias direcionadas à Dislexia e ao TDAH e sua utilização em caráter adaptativo aplicadas pelo PCA na iniciação musical de crianças com Síndrome de Down (SD), através do ensino coletivo de violino, analisando-as e comparando-as com a visão de outros teóricos. Portanto, o mesmo justifica-se por considerar a necessidade da adaptação das metodologias citadas às especificidades da SD, de forma a fornecer embasamento teórico a futuras pesquisas nesta área, através dos aspectos aqui observados e dos resultados alcançados.

Educação Inclusiva

O que caracteriza a educação inclusiva é o entendimento de que todo o indivíduo tenha a mesma oportunidade de acesso, estabilidade e aproveitamento na escola, em relação às suas práticas pedagógicas e psicopedagógicas, isto independente de qualquer característica específica que o aluno possua, propondo atividades de aprendizagem onde cada educando tenha como validação seus objetivos alcançados em seu próprio ritmo de aprendizagem.

Segundo Cardoso (2008), assim como temos consciência que determinadas crianças aprendem mais rapidamente do que outras, também sabemos que algumas aprendem em um ritmo mais lento que seus companheiros da mesma idade e que, conseqüentemente, têm dificuldade em se adaptar a algumas demandas da sociedade.

Fonseca (1995) nos coloca frente ao seguinte pensamento:

Um ritmo e uma atipicidade de desenvolvimento e de maturação, que se verificam evoluções

conceituais mal controladas, além de problemas de atenção seletiva e de auto regulação de condutas, em que o meio joga um papel fundamental, aceitando ou rejeitando comportamentos adaptativos, que são ou não normalizados ou padronizados. Nos dias de hoje, o direito de ser diferente é também visto como um direito humano, que passa naturalmente pela análise crítica dos critérios sociais que impõe a reprodução e a preservação de uma sociedade e de uma escola, baseada na lógica da homogeneidade e em normas de rentabilidade e eficácia, que tendem facilmente a marginalizar e a segregar quem não acompanha as exigências e os ritmos sofisticados. O desafio, neste momento, está em garantir a todos a igualdade de oportunidades sociais e educacionais. Elevando ao máximo possível o potencial interindividual e promovendo, conseqüentemente, a integração social de todos os cidadãos, sem exceção (FONSECA, 1995, p.44).

A educação inclusiva tem como objetivo principal propiciar a ampliação do acesso dos alunos com necessidades especiais em turmas comuns, dando suporte técnico aos professores, fazendo com que eles estabeleçam formas criativas de ensino, além de mostrar que as crianças podem aprender juntas, mesmo com objetivos e processos diferentes.

Estudando o Caso

Para a realização do presente trabalho escolheu-se quanto à modalidade de estudo o Estudo de Caso, pelo fato de caracterizar-se pelo estudo profundo e extenuante dos objetos específicos de investigação, permitindo um amplo conhecimento da realidade e do elemento pesquisado.

Um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro do seu contexto da vida real,

especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos. (YIN, 2001, p. 33).

Quanto ao objetivo, caracteriza-se por pesquisa exploratória, quanto à natureza, qualitativa. Como instrumento de coleta de dados utilizou-se a entrevista, o questionário, a observação, a pesquisa documental e bibliográfica. A análise dos dados foi realizada pela análise de conteúdo. Foram destacados os seguintes pontos a fim de pormenorizar a pesquisa.

O local de realização da pesquisa e coleta de dados foi o laboratório de aprendizagem musical situado no prédio do Programa de Pós-Graduação de Artes da Universidade Federal do Pará (PPGARTES/UFPA), com a participação de 3 pessoas entrevistadas, as quais foram o coordenador geral do PCA, um bolsista do projeto, discente do curso de Licenciatura em Música da UFPA e um cuidador de aluno com SD participante do projeto.

Como procedimentos éticos foi apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) ao cuidador do estudante informando sobre os objetivos da pesquisa e demais esclarecimentos necessários.

Foram realizadas observações e entrevistas com o intuito de buscar captar informações que auxiliem no desenvolvimento e compreensão desta pesquisa, sendo:

- Observação dos relatórios diários;
- Entrevista com um bolsista participante da pesquisa;
- e

- Entrevista com um responsável de estudante participante das aulas de violino em grupo no PCA.

Os relatórios foram realizados durante as aulas que ocorreram no primeiro semestre de 2016, no prédio do PPGARTES, por meio de observação das aulas de forma participante, onde a realizadora da pesquisa atuava como bolsista do Projeto.

A observação é uma técnica de coleta de dados para conseguir informações e utiliza os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade. Não consiste apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar (LAKATOS e MARCONI, 2003, p 190).

Sobre a observação de forma participante Lakatos e Marconi (2003. P. 193) acrescenta que “Consiste na participação real do pesquisador com a comunidade ou grupo, confunde-se com ele. Fica tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participa das atividades normais deste”.

As entrevistas funcionaram de forma estruturada, de modo que “todas elas sejam comparadas com o mesmo conjunto de perguntas, e que as diferenças devem refletir diferenças entre os respondentes e não diferenças nas perguntas” (LAKATOS & MARCONI, 2003. p. 196).

A Proposta Metodológica do Programa e suas conquistas

Na proposta metodológica abordada pelo PCA, foram identificados benefícios e contribuições que perpassam o ensino coletivo, a capacitação de professores, a educação musical

relacionada a psicomotricidade e a importância da família no processo de aprendizagem.

O ensino coletivo é aspecto característico da metodologia do PCA. Contudo, foi observada a necessidade destes estudantes serem atendidos em suas individualidades e necessidades dentro do grupo (AUGUSTO, 2011; CARDOSO, 2008). Como benefícios e contribuições desta prática metodológica encontram-se a estimulação, imitação, a interação do grupo, compreensão e socialização do aprendizado e a motivação (BRITO, 2012; CRUVINEL, 2004).

A capacitação dos professores é outro aspecto importante que se destaca na metodologia do PCA. Segundo o coordenador geral do projeto, as práticas de ensino no PCA são treinamentos dos professores “[...] para lidarem com pessoas com deficiência e sem deficiência, ou seja, aprendem a ser professores eficazes por intermédio de nossos laboratórios (ENTREVISTA COORDENADOR GERAL, 12/11/2017). Este aspecto corrobora com o que revela Cardoso (2008) ao afirmar que “todos os professores devem ser capacitados a desenvolver ferramentas para atender as especificidades educacionais de cada criança, conhecendo seus comportamentos e dificuldades, sendo mais específico ainda em crianças com algum tipo de deficiência”.

A educação musical relacionada à psicomotricidade é outro ponto fundamental na metodologia do projeto, já que o indivíduo com Síndrome de Down precisa de metodologias específicas para seu desenvolvimento cognitivo, psicológico e motor, pois o aprendizado nessas áreas se mantém mais lento,

precisando de estímulos e acompanhamentos exclusivos (BRITO, 2012), logo, o ensino musical aliado à psicomotricidade torna-se ferramenta importante no desenvolvimento corporal da criança com Síndrome de Down, firmando um caminho para a socialização e um desempenho global saudável (FERREIRA E RUBIO, 2012).

Percebeu-se também que a escola e a família são instituições aliadas, parceiras no processo de aprendizagem da criança. Se um lado falhar, o processo é prejudicado, devido à importância de cada lado (MENDES E SEIXAS, 2003). São de caráter essencial o objetivo e interesse dos atuantes, já que essa educação é formada por um espaço social adequado, todos inseridos em um plano incentivador e estruturado (BOURDIEU, 1979).

Conclusões

Por meio desta pesquisa, foi possível identificar alguns benefícios e contribuições da metodologia de Educação Musical, conforme tratado no tópico anterior, desenvolvida no Programa Cordas da Amazônia, para os estudantes com Síndrome de Down, dentre os quais, quatro se destacam pela sua reconhecida importância no aprendizado musical dos PCD's, que são: 1) O ensino coletivo, onde ocorre a socialização da criança, favorecendo sua assimilação dos conteúdos por intermédio do estímulo das demais pessoas pertencentes ao grupo. 2) A capacitação dos professores, pois seria inadmissível a presença em sala de aula deste profissional, sem que este tenha a competência necessária para a identificação das características e dificuldades de aprendizagem, não só das crianças PCD's. mas

de cada aluno envolvido. 3) A música aliada à psicomotricidade, considerando que, por mais que a criança com SD possua certa individualidade, seu desenvolvimento psicomotor deve ser continuamente estimulado e, este, é um processo que requer metodologias específicas, visando alcançar resultados cada vez mais significativos favorecendo todas as demais áreas. 4) A participação da família no processo de aprendizagem, pois, ao observarmos que a musicalização ocorre com maior eficiência quando relacionado a estímulos precoces, percebemos que a família da criança com SD, enquanto primeira e principal estrutura social desta, exerce um papel fundamental no seu aprendizado e desenvolvimento musical.

Ficou evidente que o ensino musical por meio do violino voltado a estudantes com Síndrome de Down aplicado no PCA mostrou-se positivo, por terem sido observadas características semelhantes de aprendizado entre os transtornos iniciais pesquisados (autismo, dislexia e TDAH) e a Síndrome de Down, levando em consideração o objetivo proposto pelo projeto, que é a preparação e inserção dos alunos em escolas específicas de educação musical.

Aspectos como melhoria na metodologia aplicada e o acréscimo de recursos didáticos, utilizando um número maior de figuras coloridas (notas, pautas musicais e sinais indicativos presentes na iconografia musical), tornam-se importantes contribuições do Programa, considerando que a criança com Síndrome de Down utiliza suas habilidades visuais e espaciais para ler e aprender, como mostram pesquisas realizadas Ravagnani (2009).

É importante destacar que as intervenções desenvolvidas no PCA têm o foco em pesquisa e não em ensino regular de música. O tempo estabelecido de três meses é determinante para o levantamento de dados e o desenvolvimento novos materiais de pesquisa. O objetivo das intervenções é preparar os alunos para ingressarem em escolas específicas de educação musical, fazendo-os aptos para essa demanda. Logo, é de caráter essencial o esclarecimento aos pais do período estabelecido e dos objetivos propostos.

Esta pesquisa, acreditamos, contribui para aquecer a discussão acerca da educação musical na perspectiva da educação inclusiva voltada a crianças com Síndrome de Down. A continuação da mesma se impõe necessária na busca de condições, adequações e possibilidades de refinamento nas metodologias de ensino musical, que deverão ultrapassar as pesquisas no Programa Cordas da Amazônia, visando alcançar a tantos quantos almejam a oportunidade de uma formação na área da música.

Referências:

- AUGUSTO, Maria Inês Couto. Musicoterapia e síndrome de Down. São Paulo, 2011.
- BOURDIEU, P. O desencantamento do Mundo. São Paulo. Editora: Perspectiva, 1979.
- BRITO, Joziely Carmo. Ensino coletivo de violino para crianças de cinco anos: um estudo na escola de música da Universidade Federal do Pará. Belém, 2012.
- CARDOSO, Luciana Carvalho. A criança com síndrome de down no ensino regular: como inserir crianças com Síndrome de Down nas classes regulares de educação infantil, no sentido de melhor desenvolver seu potencial cognitivo? Salvador, 2008.
- CRUVINEL, Mirian. Sintomas depressivos, estratégias de aprendizagem e rendimento escolar de alunos do ensino fundamental. Maringá, 2004.

FERREIRA, L. A. RUBIO, J. de A. S. A contribuição da música no desenvolvimento da Psicomotricidade. São Paulo, 2012.

FONSECA, Vitor da. Educação Especial: programa de estimulação precoce - uma introdução às idéias de Feuerstein; 2.ed. Porto Alegre: Artes Medicais Sul, 1995.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. Fundamentos de Metodologia Científica. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEME, Maria Silvia Gonzalez M. P. Por uma educação musical especial. Rio de Janeiro, 2000.

MENDES, José Manoel. SEIXAS, Ana Maria. Escola, desigualdades sociais e democracia: As classes sociais e a questão educativa em Pierre Bourdieu. São Paulo, 2003.

PIRES, Thatiana Corrêa Ramos; COELHO, Cristina Lúcia Maia; CASTRO, Helena de Castro. O Ensino de Música e o desenvolvimento psicomotor: considerando aspectos importantes para a criança com síndrome de Down. Brasília, 2015.

RAVAGNANI, Anahi. A educação musical de crianças com Síndrome de Down em um contexto de interação social. Curitiba, 2009.

SILVA, Fabricia Carneiro. Desenvolvimento Psicomotor de Criança com Síndrome de Down, São Paulo, 2007.

YIN, R. K. Estudo de caso: planejamento e métodos. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

A FORMAÇÃO CONTINUADA PARA PESSOAS COM TEA: UM ESTUDO DE CASO DE DOIS MÚSICOS DE BELÉM DO PARÁ

CONTINUING TRAINING FOR PEOPLE WITH TEA: A CASE STUDY OF TWO MUSICIANS FROM BELÉM OF PARÁ

Paulyane Nascimento Zimmer
Universidade Federal do Pará
Jessika Castro Rodrigues
Universidade Federal do Pará

RESUMO: O processo de formação é contínuo e não se encerra com a formação profissional adquirida. O trajeto artístico e acadêmico revela aspectos da formação continuada de musicistas e músicos com Transtorno do Espectro Autista (TEA), os quais demonstram ganhos significativos. Nessa perspectiva, os pesquisadores objetivam compreender o perfil de dois músicos de Belém do Pará com TEA e os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada. O procedimento metodológico aplicado foi Estudos de Casos Múltiplos. Foram selecionados dois estudantes do curso de Especialização em Nível Médio em Violoncelo da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA) com diagnóstico de TEA. Os resultados apontam que o processo de aprendizagem no ensino de música é diretamente proporcional ao interesse do aluno, professor e da família.
PALAVRAS-CHAVE: Formação Continuada, TEA, Educação Musical.

ABSTRACT: The training process is continuous and does not end with the professional training acquired. The artistic and academic path reveals aspects of the continuing education of musicians and musicians with Autism Spectrum Disorder (ASD) demonstrate significant gains. In this perspective, the researchers aim to understand the profile of two musicians from Belém do Pará with ASD and the aspects involved in the success of Continuing Education. The methodological procedure applied was Multiple Case Studies. Two students from the Specialization Course at the Middle Level in Cello from the School of Music of the Federal University of Pará (EMUFPA) were selected with a diagnosis of ASD. The results show that the learning process in music education is directly proportional to the interest of the student, teacher and family.

KEYWORDS: Continuing Education, ASD, Music Education.

Introdução

A relação do ensinoaprendizagem da música e o percurso da formação específica adquirida no instrumento musical remetem ao processo de formação inicial e de formação continuada do indivíduo. Percebe-se que qualquer pessoa, ao buscar melhorias de vida e aprofundamento em determinada área, consegue estabelecer trajetos contínuos, denominados de formação continuada.

Marinho e Queiroz (2007) apontam uma crescente necessidade de se estabelecer políticas consistentes de formação continuada de professores, que possibilitem a estes profissionais da educação uma contextualização das realidades dos diferentes universos de ensino que atuam, assim como, das necessidades e demandas socioculturais e dos objetivos educacionais em geral. A formação continuada revela-se, portanto, como uma ferramenta promissora ao processo educacional efetivo de docentes e discentes, sendo a força motriz das mudanças almeçadas.

Costa (2019) discorre que, de maneira global, o processo de formação é contínuo e que não se encerra com a formação profissional adquirida, sobretudo nos cursos de ensino superior, uma vez que se tem buscado alternativas e caminhos consistentes para propiciar aos professores um processo dinâmico de produção e (re) construção de conhecimento. A partir desse viés de formação continuada na perspectiva do professor de música, o presente artigo propõe uma descrição

acerca da formação continuada de dois músicos com diagnóstico de Transtorno do Espectro Autista (TEA).

O TEA é um transtorno do neurodesenvolvimento marcado por déficits na comunicação social e na interação social, assim como pela presença de padrões restritos e repetitivos de comportamentos, interesses ou atividades, observáveis em diversos contextos e presentes precocemente no período do desenvolvimento, com prejuízos significativos no funcionamento social do indivíduo. Quanto à comunicação e interação social, as características presentes são: déficits de reciprocidade socioemocional, assim como nos comportamentos comunicativos não verbais e no desenvolvimento, manutenção e compreensão de relacionamentos (APA, 2014).

Quanto aos padrões repetitivos comportamentais de interesses ou atividades, no TEA destacam-se: presença de movimentos motores, uso de objetos ou falas repetitivas ou marcadas por estereotípias, inflexibilidade quanto à rotina, padrões ritualísticos de comportamentos verbais ou não verbais, insistência nas mesmas coisas, presença de interesses fixos e restritos de forma intensa ou focal, assim como, a presença de hiperreatividade (muita reatividade) ou hiporreatividade (pouca reatividade) a estímulos sensoriais ou interesse por aspectos sensoriais no ambiente (APA, 2014).

O TEA é um diagnóstico clínico que apresenta níveis de gravidade de 1 a 3, aumentando em ordem crescente de prejuízos, seja na comunicação social ou em comportamentos repetitivos, variando de acordo com características do indivíduo,

do contexto e/ou tempo. Os níveis de gravidade são determinados pelo grau de suporte que a pessoa necessita nas diversas áreas do desenvolvimento, conforme descrito no quadro 1 (APA, 2014).

Quadro 1. Níveis de gravidade do Transtorno do Espectro Autista - FONTE: APA (2014, p. 52).

ÍVEL DE GRAVIDADE	COMUNICAÇÃO SOCIAL	COMPORTAMENTOS RESTRITOS E REPETITIVOS
<p>ível 3</p> <p>Exigindo apoio muito substancial"</p>	<p>Déficits graves nas habilidades de comunicação social verbal e não verbal causam prejuízos graves de funcionamento, grande limitação em dar início a interações sociais e resposta mínima a aberturas sociais que partem de outros. Por exemplo, uma pessoa com fala inteligível de poucas palavras que raramente inicia as interações e, quando o faz, tem abordagens incomuns apenas para satisfazer a necessidades e reage somente a abordagens sociais muito diretas.</p>	<p>Inflexibilidade de comportamento, extrema dificuldade em lidar com a mudança ou outros comportamentos restritos/repetitivos interferindo acentuadamente no funcionamento em todas as esferas. Grande sofrimento/dificuldade para mudar o foco ou as ações.</p>
<p>ível 2</p> <p>Exigindo apoio substancial"</p>	<p>Déficits graves nas habilidades de comunicação social verbal e não verbal; prejuízos sociais aparentes mesmo na presença de apoio; limitação em dar início a interações sociais e resposta reduzida ou anormal a aberturas sociais que partem de outros. Por exemplo, uma pessoa que fala frases simples, cuja interação se limita a interesses especiais reduzidos e que apresenta comunicação não verbal acentuadamente estranha.</p>	<p>Inflexibilidade do comportamento, dificuldade de lidar com a mudança ou outros comportamentos restritos/repetitivos aparecem com frequência suficiente para serem óbvios ao observador casual e interferem no funcionamento em uma variedade de contextos. Sofrimento e/ou dificuldade de mudar o foco ou as ações.</p>
<p>ível 1</p> <p>Exigindo apoio"</p>	<p>Na ausência de apoio, déficits na comunicação social causam prejuízos notáveis. Dificuldade para iniciar interações sociais e exemplos claros de respostas atípicas ou sem sucesso a aberturas sociais dos outros. Pode parecer apresentar interesse reduzido por interações sociais. Por exemplo, uma pessoa que consegue falar frases completas e envolver-se na comunicação, embora apresente falhas na conversação</p>	<p>Inflexibilidade de comportamento causa interferência significativa no funcionamento em um ou mais contextos. Dificuldade em trocar de atividade. Problemas para organização e planejamento são obstáculos à independência.</p>

Como se pode observar, o TEA é um diagnóstico clínico desafiador que demanda de profissionais e educadores um olhar individualizado e propostas personalizadas. Quando falamos em educação, a inclusão precisa ocorrer, pois somente assim pode-se garantir oportunidades com equidade a este público. Neste artigo, explanamos sobre o ensino verticalizado olhando para um nível de escolaridade no qual o ingresso dá-se mediante o alcance de várias etapas específicas que congregaram a preparação das pessoas com TEA.

A partir do panorama exposto, surgiram os seguintes questionamentos: Qual o perfil dos músicos com diagnóstico de TEA atuantes em Belém do Pará e quais os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada? Nessa perspectiva, os pesquisadores objetivaram compreender o perfil de dois músicos de Belém do Pará com TEA e os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada.

Esta pesquisa se justifica pela relevância social ao promover possibilidades de adequações ao ensino de música para pessoas com TEA; como relevância científica, ao fornecer subsídio às respostas científicas referentes à formação continuada em música dessa clientela; e como relevância artística, ao ampliar o espaço para aprimoramento das habilidades musicais desse público.

Metodologia

O procedimento metodológico aplicado a esta pesquisa foi o Estudo de Casos Múltiplos (YIN, 2001). Os critérios de inclusão

dos dois participantes com TEA respeitaram: (a) Apresentação de laudo clínico de TEA; (b) estar matriculado no curso de Especialização em Nível Médio em Violoncelo ou Curso Técnico em Violoncelo da EMUFPA.

O levantamento de perfil dos participantes foi realizado por intermédio de entrevista focal com questionamentos conduzidos de forma dialogada, organizando-se um panorama socioeducacional composto de: dados sociodemográficos (sexo, idade, escolaridade), diagnóstico, aspectos diagnósticos, saúde, comportamento, interação social, sensorial, comunicação, compreensão, mobilidade, e dados de ensinoaprendizagem (forma de ingresso, aprendizagem, elaboração de escrita e avaliações), tanto na escola regular, quanto no ensino da música. Por fim, avaliaram-se os aspectos contribuintes ao processo de inclusão e permanência do estudo da Música e alcance da formação continuada.

A fim de compreender a trajetória e os aspectos envolvidos no sucesso da formação continuada, os participantes responderam a um questionário com três perguntas, constituindo um texto memorial sobre a trajetória em música: 1) Escreva sobre como começou o seu envolvimento com a música; 2) Faça uma lista de alguns fatos (no mínimo 05) que fizeram você querer se tornar um profissional da música; 3) Desta lista, destaque três fatos que você considera mais importantes para sua continuidade no processo de ensino.

Resultados

Quanto ao perfil dos participantes, ambos são do sexo masculino

e estão na faixa etária entre 30 e 35 anos.

O participante 1 (P1) apresenta fala preservada, falou a partir dos 7 anos. Manifesta dificuldades em mudanças de rotina e interação social marcada por pouca iniciativa, mas boa responsividade de comunicação receptiva. Quanto aos aspectos relacionados à saúde, P1 não realiza acompanhamento multiprofissional para o TEA no momento, porém sua genitora o treina em relação aos aspectos da vida diária para ele obter autonomia. Sua interação social é marcada por não gostar de falar com pessoas diferentes de seu convívio, mas apesar de não apresentar iniciativa, responde ao que lhe é perguntado. No aspecto sensorial, indica dificuldades para lidar com barulhos, como o do freio do ônibus e o som da chuva, tapando os ouvidos quando se encontra muito ansioso. Em relação à comunicação, P1 não revela dificuldade de se apresentar ou falar em público. Quanto aos aspectos de compreensão, elucida dúvidas durante as aulas, porém esporadicamente, informa que vídeos auxiliam à compreensão de assuntos. Durante a sua trajetória no ensino regular, nunca teve monitor, a mãe o acompanhava na escola, fazia fichamento das matérias e questionário. Nunca houve avaliação adaptada na escola regular. Apresenta dificuldades para elaborar redação.

O participante 2 (P2) teve o diagnóstico de TEA tardio, aos 18 anos de idade. Apresenta fala preservada, falou aos 3 anos. Não realiza acompanhamento multiprofissional para o TEA no momento. Interrompeu acompanhamento com psicólogo devido a dificuldades quanto ao plano de saúde que possui. Faz parte

de grupos de igreja (toca flauta) e musicais (grupo de carimbó). Tem bom engajamento social, porém com dificuldades de aceitar ser contrariado. Apresenta ótimo relacionamento com as pessoas e comunicação expressiva e receptiva satisfatórias. Nos âmbito sensorial, não gosta de latido de cachorro. Em relação à comunicação, não possui dificuldade de se apresentar ou falar em público. E quanto à compreensão, lê sozinho, porém quando apresenta dificuldades é assessorado pela genitora. Durante a vida escolar, devido à ausência de diagnóstico, os assuntos eram apagados antes que ele copiasse e os professores lhe vetavam ajuda ou empréstimo de caderno pelos colegas. O aluno ainda revela dificuldades para elaborar redação. Acerca do processo de ensinoaprendizagem, é importante ressaltar que P2 declarou que não teve monitor disponível em sala, embora solicitado, porém foi autorizada a entrada da genitora em sala para auxiliá-lo na escrita, pois, embora o aluno apresente a habilidade de copiar do quadro, por vezes demorava além do previsto atrasando-se no acompanhamento dos conteúdos.

No que tange ao ingresso no ensino de Música, ambos revelaram ter realizado provas de prática e de leitura à primeira vista, avaliadas por banca, bem como, indicaram ter prazer em se apresentar em público. O memorial elaborado pelos participantes do estudo, a partir da explanação de respostas sobre suas trajetórias e fatos relacionados à busca para formação profissional na área, revelaram sua história na música e o impacto da formação continuada. P1, em respostas às perguntas, escreveu o seguinte memorial:

Meu estudo da música começou no Conservatório Lauro Sodré, em 2005, na musicalização com a professora Gigi Furtado e concluí no final de 2006. Em seguida, no começo de 2008, iniciei meus estudos em violoncelo com o Professor Áureo De Freitas. Em janeiro de 2009, tive aulas de solfejo com a professora Gilda Maia e em 2011 comecei o curso técnico de violoncelo, concluindo este no final de 2013. Nos anos de 2013 a 2015 integrei na orquestra da Osapinha e 2014 a 2017 participei da OVA. Neste ano, 2019, entrei no curso de especialização de nível médio em violoncelo. Toco violoncelo em grupos musicais em datas comemorativas, em festas de casamento e também nos compromissos da orquestra com o Professor Áureo. (Registro escrito, P1).

Como se pode observar, P1 descreve em seu percurso a presença da educação básica no instrumento violoncelo e a importância no engajamento de projetos voltados à performance, o que lhe forneceu elementos importantes para a formação continuada no instrumento.

Quanto à P2, este discorre em seu memorial o seguinte construto:

Lembro que, há oito anos atrás, em 2011, iniciei o estudo da música com a Professora Letícia Silva na Escola de Música da Universidade Federal do Pará. Depois, estudei com o Professor Áureo no Parque das Palmeiras de 2012 a 2013. Retornei à Escola de Música em 2014 e 2015 e terminei o curso técnico em orquestra com instrumento violoncelo em 2016. Em 2017 fui para a Associação Paraense das Pessoas com Deficiência (APPD) onde aprendi flauta doce com o professor Judson Brito e violão com a professora Camila Alves em 2018. Neste ano, 2019, retorno para a Escola de Música no curso de Especialização de nível médio em violoncelo. Gosto muito de tocar na igreja da Nossa Senhora dos Navegantes. Toda sexta feira, neste local, toco carimbó com a

associação dos moradores com Paulo Jacob e o André e, aos domingos, toco na missa. (Registro escrito, P2).

Tal qual P1, P2 descreve em seu percurso a importância da educação básica e do engajamento em grupos, nos quais foi possível desenvolver sua performance, fornecendo-se elementos para ingresso na especialização e formação continuada no instrumento violoncelo.

Considerações

A partir do trajeto-percurso dos participantes com TEA como músicos, observou-se que a formação continuada destes começou a ser estruturada no ensino de música por meio da prática do violoncelo e da flauta doce. A presença de um fluxo contínuo de aprendizagem é observada na dinâmica entre o sujeito e o meio, a qual lhes permitiu aprofundar conhecimentos e desvendar potencialidades. Pode-se afirmar, portanto, que o processo de aprendizagem no ensino de música torna-se mais aprofundado quanto mais o sujeito demonstra o interesse de ampliar seu conhecimento. Na Figura 1, uma representação do trajeto-percurso em formação continuada na prática do violoncelo de alunos com TEA, proposta por Costa (2019), engloba as realidades verificadas nas trajetórias dos participantes do presente estudo.



Figura 1: Trajeto-Percurso em formação continuada de alunos com TEA (COSTA, 2019).

Pode-se inferir, portanto, no caso dos participantes do presente estudo, que a inserção na modalidade violoncelo, em uma frente de ensino conduzida inicialmente de forma exclusiva por um docente com experiência em inclusão, assistindo à família e ao aluno com orientações, tudo somado ao perfil dos participantes e ao envolvimento familiar, contribuiu para segurança ao acesso e à permanência nestes ambientes, em busca de seus direitos. Futuramente, a tendência destes alunos com TEA será expandir o conhecimento e alcançar o patamar esperado quanto à formação continuada, como a ação de lecionar em segmentos da sociedade com o ensino de música a partir de seu instrumento. Embora sejam notórios os alcances da formação continuada dos participantes em estudo, a pesquisa aponta para a necessidade de verticalização desta oportunidade de forma mais ampla,

permitindo esse alcance ao ensino superior em Música, cujo processo de ingresso e permanência considere e respeite as dificuldades de cada indivíduo, a fim de melhor desenvolver suas habilidades e potencial artístico.

Agradecimentos: Aos colaboradores Prof. Ph.D. Áureo Déo DeFreitas Júnior e Prof. Me. Lucian José de Souza Costa e Costa.

Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION – APA. Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais DSM-5. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2014.

COSTA, Lucian José de Souza Costa e. Formação inicial e continuada de professores de artes/música na educação básica: um estudo na USE 11 de Icoaraci em Belém/PA. Orientador: Áureo Déo DeFreitas Júnior. 2019. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11413>. Acesso em: 20 de Novembro de 2019.

MARINHO, V. M.; QUEIROZ, L. R. S. A Formação Continuada de Professores de Música Frente à Nova Realidade da Educação Musical nas Escolas de João Pessoa. In: XVII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo: UNESP, 2007.p.1-11.

YIN, Robert K. ESTUDO DE CASO: planejamento e métodos. Tradução Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

O ACERVO MUSICAL DA ORQUESTRA DE VIOLONCELISTAS DA AMAZÔNIA (OVA): CONTRIBUIÇÕES À INCLUSÃO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

THE MUSICAL ARCHIVE OF AMAZON CELLO CHOIR: CONTRIBUTIONS TO THE INCLUSION OF PERSONS WITH DISABILITIES

Pauliane Nascimento Zimmer - UFPA

Amanda Damasceno Alencar - UFPA

Áureo Déo DeFreitas Júnior - UFPA

RESUMO: Este artigo revela, por meio do acervo da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, estratégias que permitem a inclusão de alunos com deficiência ou com dificuldades de aprendizagem para performance musical neste formato de grupo. Trata-se de uma pesquisa realizada a partir de fontes documentais diretas estritamente musicais, assim como entrevista. Verificou-se que o acervo traz em sua estrutura adaptações para aprendizagem e performance dentre as quais: presença de marcações como dinâmica, posição de dedo ou especificação das notas nas partituras revelando estratégias pedagógicas mais eficazes ao processo de aprendizagem dos integrantes do OVA, contribuindo ao processo de memorização das melodias e tocar em conjunto, tanto por alunos com dificuldades específicas em teoria musical, quanto àqueles com dificuldades de concentração no processo de ler e tocar.

PALAVRAS-CHAVE: Orquestra de Violoncelistas da Amazônia. Inclusão. Acervo.

ABSTRACT: This article reveals, through the collection of the Amazon Cellists Orchestra, strategies that allow the inclusion of students with disabilities or with learning difficulties for musical performance in this group format. This is a research carried out from direct documentary sources strictly musical, as well as an interview. It was found that the collection brings in its structure adaptations for learning and performance, among which: presence of markings such as dynamics, finger position or specification of notes in the scores, revealing more effective pedagogical strategies to the learning process of OVA members, contributing to the process of memorizing the melodies and playing together, both by students with specific difficulties in music theory, and those with difficulties in concentrating on the process of reading and playing.

KEYWORDS: Amazon Cello Choir. Inclusion. Musical archive.

Introdução

No contexto educacional, contamos com perfis variados de alunos que devem ter suas características respeitadas e habilidades reforçadas e desenvolvidas para o alcance de resultados promissores em seu desenvolvimento educacional e global. Quando falamos sobre pessoas com deficiências ou dificuldades de aprendizagem não relacionadas a transtornos do desenvolvimento, é crucial compreender que o atendimento a esta premissa é igualmente necessária e traçar estratégias que permitam a inclusão com equidade é essencial.

De acordo com Louro (2012, p. 43), os pré-requisitos para um bom professor atender educacionalmente as pessoas com deficiência são: quebra das barreiras atitudinais; conhecimento mais profundo das deficiências; conhecimento pormenorizado do aluno; intercâmbio de informações; definição clara e realista das metas pedagógico-musicais; e, estratégias diferenciadas para as aulas e avaliações. Neste artigo, tem-se como enfoque compreender como o acervo histórico da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA), revela tipos específicos de estratégias que, na prática, contribuíram e contribuem para o processo de inclusão de discentes com deficiência ou dificuldades de aprendizagem, integrantes da OVA, que levam ao mundo música e inclusão.

A OVA foi fundada em 1998, em Belém do Pará, pelo Ph.D Áureo Déo Defreitas Júnior, professor efetivo da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA), Coordenador da Divisão de Inclusão Social

desta e Coordenador Geral do Programa Cordas da Amazônia. Trata-se de um grupo instrumental focado na performance musical de alunos dos cursos Básico, Técnico e Superior em música (graduação e pós-graduação), contando com a presença de integrantes com diagnósticos clínicos diversos, em um grupo heterogêneo formado por musicistas neurotípicos (sem diagnósticos clínicos), atípicos (com diagnósticos, dentre os quais: Transtorno do Espectro Autista – TEA; Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade – TDAH; e, Dislexia; além de quadros como a Ansiedade), e pessoas com dificuldades de aprendizagem e/ou suspeitas diagnósticas.

A OVA já se apresentou em diversos locais do Brasil e do exterior, como podemos verificar a seguir: No Brasil: Turnê Tocantins (2016), Turnê Salvador (2014), Turnê Goiânia (2013), Turnê Florianópolis (2012), Turnê São Paulo (2012), Turnê Brasília – DF (2011), Turnê Rio de Janeiro (2000 e 2004) e Turnê Paraná (1999). E, no Exterior: Turnê Suíça (2017), Turnê USA (2016), Turnê França (2015), Turnê Suíça (2015), Turnê China (2010), Turnê Holanda (2004) e Turnê USA (2002). (OVA, 2018). Esta visibilidade nacional e internacional congregou a oportunidade de mostrar como uma orquestra inclusiva é possível, motivo pelo qual a OVA segue recebendo convites e delineando-se enquanto pesquisação no meio científico. Em seu repertório, inicialmente, a orquestra contava com execuções musicais mais restritas à parte técnica instrumental ou erudita, no entanto, gradativamente foi incorporando em seu setlist clássicos de músicas nacionais e internacionais de aclamação popular. Olhar para o acervo da OVA permite-nos analisar em seus registros a memória escrita de estratégias que renderam resultados promissores e podem vir a ser adotados por grupos instrumentais neste ou em formatos diversos.

Atualmente, a orquestra é estruturada em dois formatos: OVA (composta por cinco integrantes, mais a banda base inserida em 2008, formada por Tecladista, Guitarrista, Baterista e Contrabaixista) e, OVA

inclusiva (composta por oito violoncelistas e um tecladista). A OVA, em seus dois formatos, conta com um total de três Pessoas com Deficiência (PCD), cada um, a saber: dois com TEA, um com Dislexia em comorbidade com o TDAH, um com Ansiedade, e dois com características de risco para o TDAH. Esta subdivisão da OVA respeita principalmente as necessidades dos integrantes com deficiência os quais são direcionados a tocar somente em eventos cujas estruturas sensoriais e materiais respeitam suas peculiaridades, havendo uma luta pela conscientização destas necessidades, a fim de expandir as oportunidades de performance à ambas as orquestras.

Compreender a importância de salvaguardar acervos como a da OVA é crucial, afinal, nele delinea-se propostas educacionais aplicáveis e com resultados observáveis. Pesquisadores revelam que conscientizar a preservação de documentos que traçam a história dos acervos musicais é imprescindível para manutenção da sua história e avaliação de seus alcances. O investimento na opinião pública para conscientização e mobilização à preservação desta memória, portanto, é fundamental para a continuidade das instituições e grupos que se comprometem neste trabalho de conservação da memória, assim como para fomentar estratégias ao crescimento e construção de novas histórias e memórias (CONCLUSÕES, 2003).

Metodologia

O presente trabalho proporciona um levantamento do acervo da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia, com enfoque aos elementos presentes no mesmo que contemplem o processo de inclusão de integrantes com deficiência ou dificuldades de aprendizagem. Trata-se de uma pesquisa com fontes documentais diretas estritamente musicais, a partir de acesso e catalogação de acervos físicos e digitais conforme Gómez González et al. (2008). Realizou-se, ainda, entrevista não estruturada (MINAYO, 1993), com o regente, para esclarecimentos acerca dos registros encontrados.

Fundos Musicais e o Acervo da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia (OVA)

Neste trabalho fontes documentais estritamente musicais e diretas foram consultadas. Entrou-se em contato com documentos de partituras, em sua maior parte, embora tenha se verificado a presença de outros documentos como informes e revistas de eventos nos quais a OVA participou. Os documentos acessados encontravam-se impressos e em meio digital (mídia de computador). No que compete aos arquivos impressos, estes em sua grande parte contavam com registros anotados e referência ao arranjador musical, porém diversos sem datação.

Embora em uma era altamente tecnológica, conscientizar a preservação de documentos que traçam a história dos acervos musicais é imprescindível, pois detalhes podem revelar a construção de um repertório, a autoria de modificações estruturais e depor ainda mais sobre o grupo ao qual se refere. O acervo documental da OVA é composto especialmente por obras de violoncelo, não se encontrando fontes respondentes à banda base.

De acordo com o Professor Áureo DeFreitas, o arquivo musical da OVA é composto por documentos utilizados e documentos ainda não utilizados. Sobre os arranjos das canções foi informado que além de utilizar obras conceituadas já direcionadas ao Violoncelo, integrantes da OVA também contribuem com a criação de arranjos, assim como também há obras cujos arranjos foram contratados pela orquestra.

Os documentos do arquivo encontram-se nos formatos impresso (desde 1998) e digital (desde 2010). Nominalmente, o acervo impresso é organizado de três formas de acordo com seu uso: 1) Arquivo permanente (referente aos documentos em uso ou não que se encontram em um armário), 2) Arquivo móvel (referente aos documentos em uso que se encontram em pastas sanfonadas em posse do professor) e, 3) Arquivo digital (documentos em PDF e formato de

foto – print). A seguir, apresentamos brevemente a composição dos acervos e, a seguir, registros que congregam estratégias educacionais inclusivas.

Arquivo permanente da OVA

Os documentos que compõem o arquivo permanente encontram-se na primeira prateleira de um armário com chave (Figura 1) de acesso exclusivo ao professor Ph.D Áureo DeFreitas. Este armário encontra-se no prédio da Escola de Música da UFPA (EMUFPA), sala 206, segundo andar, onde ocorrem as aulas do docente.



Figura 1: Armário do arquivo permanente (Parte externa e interna). Acervo da OVA. Fonte: Paulyane Nascimento Zimmer. Maio de 2018.

No armário, os documentos estão disponibilizados em posição horizontal, dentro de pastas com ou sem liga ou de forma avulsa, tendo sido verificado a presença de livros e cadernos, bem como

outros materiais não referentes a OVA. Encontram-se ainda, especialmente na segunda prateleira, equipamentos da OVA como arcos para violoncelos, captadores e cabeamentos.

O arquivo permanente possui o total de 64 pastas com partituras de todas as vozes do violoncelo, livros, um caderno com anotações da criação do arranjo de uma canção, livros/informes de matérias feitas com a OVA ou sobre a participação da orquestra em eventos, blocos de folhas avulsas e materiais encadernados com repertórios específicos de apresentações. O material encontra-se bem conservado, cada obra é organizada em pastas separadas contendo a partitura de todas as vozes dos violoncelos, tendo sido encontradas obras com até 4 vozes. Vale ressaltar que todos os documentos não possuem datação especificada.

Arquivo móvel da OVA

O arquivo móvel da OVA é composto por três pastas sanfonadas (Figura 2). Nestas encontram-se partituras de violoncelo mais usuais nos shows e eventos apresentados. É importante salientar que no arquivo móvel também há cópias de documentos que se encontram no arquivo permanente.



Figura 2: Arquivo móvel (Pastas frente e demonstrativo interno e lateral). Acervo da OVA. Fonte: Paulyane Nascimento Zimmer. Maio de 2018.

Segundo o Professor Ph.D Áureo DeFreitas o arquivo permanente serve como um ponto de apoio ao caso de perda de material do arquivo móvel. Cada pasta sanfonada conta com o número de 12 divisórias, com três obras cada, totalizando, em média, cerca de 36 obras. Além disso, vale ressaltar que, nas divisórias destinadas a uma única obra encontravam-se partituras de violoncelo correspondentes a todas as vozes que são executadas pela OVA.

Arquivo digital da OVA

O arquivo digital corresponde a documentos de repertório utilizados nos eventos, os quais encontram-se nos formatos PDF e foto (print), disponibilizados na nuvem do e-mail do idealizador e Maestro da OVA (Prof. Ph.D Áureo DeFreitas). Esta estratégia surgiu desde 2010 após a aquisição de um dispositivo pessoal (tablet) pelo Professor. Pensando-se em episódios de apresentações artísticas em locais com muita ventilação, o

Professor Áureo DeFreitas decidiu digitalizar as obras e guardá-las em nuvem no seu e-mail. Por ocasião dos eventos, o professor organiza o repertório e repassa a todos os integrantes da OVA, sendo que aqueles que possuem material podem utilizá-la ou consultar em seus próprios celulares para retirada de dúvidas.

O acervo da OVA e estratégias inclusivas para performance de alunos com deficiências ou dificuldades de aprendizagem

Dentro dos acervos acima apresentados, registros revelam estratégias de condução educacional à performance de integrantes com deficiências ou dificuldades de aprendizagem, dentre as quais: (a) alterações de notas e dinâmicas (Figura 3); (b) especificação dos nomes das notas (Figura 4); e (c) posicionamento nas cordas/notas no braço do instrumento (Figura 5). Tais registros revelam a interação do executor em registrar a organização pedagógica mais eficiente à sua prática.

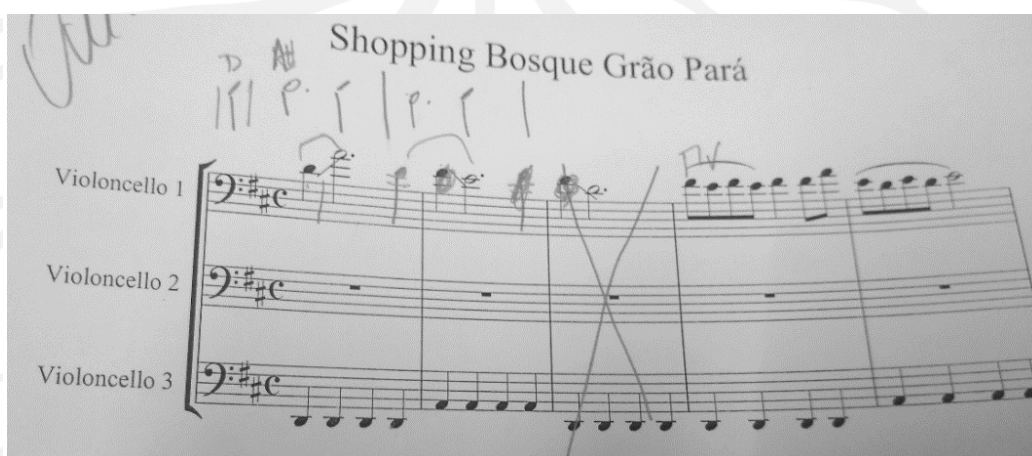


Figura 3: Trecho de partitura com alterações de notas e dinâmicas. Acervo da OVA. Fonte: Paulyane Nascimento Zimmer. Maio de 2018.

A Figura 3 é um exemplo demonstrativo dos documentos encontrados com tais características respondentes a registros de alterações de escrita musical. Segundo o Professor Ph.D Áureo DeFreitas, todas as mudanças realizadas no documento impresso são integradas ao formato digital por editores, membro(s) da OVA, responsáveis pela editoração de partitura de forma que garantam que a versão digital dos documentos possua as sugestões ponderadas nos ensaios e estudos de repertório. Estas modificações visam, sobremaneira, contribuir ao processo de tocar em grupo, facilitando assim, a aprendizagem e execução dos integrantes com dificuldades específicas neste aspecto.

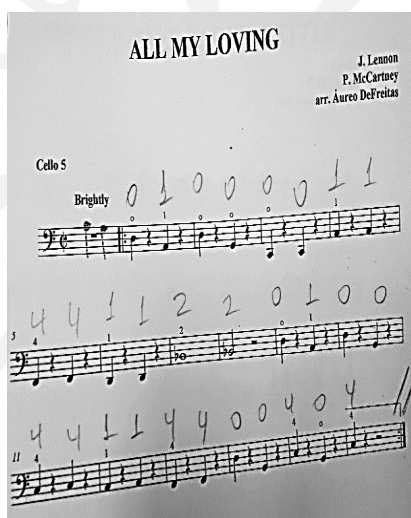


Figura 4: Trecho de partitura com posição cordas/notas. Acervo da OVA. Fonte: Paulyane Nascimento Zimmer. Maio de 2018.

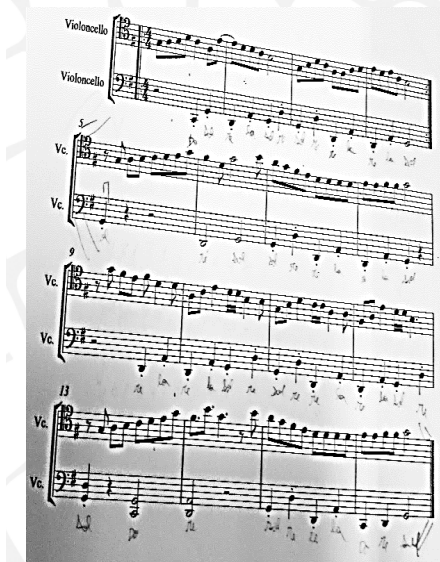


Figura 5: Partitura com nome das notas. Acervo da OVA. Fonte: Paulyane Nascimento Zimmer. Maio de 2018.

Devido a Orquestra de Violoncelistas contar com vários membros oriundos do Projeto Violoncelo Popular ou do Programa Cordas da Amazônia, sendo uma de suas teorias base a Filosofia Suzuki e o String Project Americano, os integrantes entram em contato com a aprendizagem musical do instrumento sem os rigores técnicos do ensino da música, dentre os quais a obrigatoriedade de saber realizar a leitura ou escrita musical na partitura. Por meio do método de ensino, as habilidades acima referidas são construídas gradativamente da prática à teoria. Nesse sentido, os registros das Figuras 4 e 5 que mostram a presença de marcações como posição de dedo ou especificação das notas nas partituras revelam estratégias pedagógicas mais eficazes ao processo de aprendizagem dos integrantes da OVA, contribuindo ao processo de memorização das melodias e tocar em conjunto,

tanto por integrantes com dificuldades específicas em teoria musical, quanto àqueles com dificuldades de concentração no processo de ler e tocar. O suporte das fontes diretas em sua maioria eram papel A4 branco não pautado e impresso, assim como papel com pauta.

Soares (2012), Rodrigues, Pereira e DeFreitas (2012), Paiva e Defreitas (2014) e Gomes (2014) revelam estratégias educacionais promissoras à inclusão de pessoas com deficiências, dentre as quais: sensibilização dos colegas para assessoria dos integrantes com deficiência; vínculo com a família dos alunos; oferta de atividades a partir do fazer musical e criação de recursos e técnicas educativos. Na OVA, estas são características atendidas e reveladas não somente pelos registros do acervo, mas pela constatação em suas performances, uma vez que o Maestro Ph.D. Áureo DeFreitas, afirma que o acompanhamento dos alunos com deficiência pela família é crucial, em ações nacionais e internacionais, contando a OVA com integrantes que ensaiam e contribuem entre si para a aprendizagem dos integrantes com deficiência, e cuja técnica de primar pelo fazer musical, prioritariamente pela execução instrumental, não focal na leitura de partituras, traz neste acervo o registro de que este processo é respeitado, partindo-se do que é possível ao integrante para o fazer, como marcações diversas que o auxiliam no processo gradual de fazer música e apreender gradualmente a leitura musical.

Como pode-se observar o acervo da OVA expressa em cada registro escrito a punho como os integrantes dialogam sobre aprender música. Notar esta dança musical incentiva-nos a um olhar mais criterioso quanto às possibilidades de fazer inclusão em Performance, permitindo um produto real e de qualidade permeado pela iniciativa do próprio aluno PCD ou com dificuldades específicas de aprendizagem.

Considerações Finais

Música e inclusão é um tema largamente discutido em salas de aula. Em palcos e performances, no entanto, há um espaço a ser conquistado que demanda conhecimento de como conduzir alunos à categoria de integrantes, mostrando que fazer música de qualidade em grupos heterogeneos, formados por pessoas com e sem deficiência é possível. A OVA apresenta em seu acervos registros de estratégias promissoras que permitiram alunos sem conhecimentos ou dificuldades de leitura musical fazer música e caminhar à apreensão gradativa desta aprendizagem, sem tornar este processo desrespeitoso às suas limitações. Além disso, contar com famílias de integrantes que acreditam em seu potencial, uma equipe consciente e parceira neste processo de ensino de aluno com deficiência ou dificuldades de aprendizagem e treinos semanais, assim como estímulo ao estudo diário permite aos integrantes da OVA o alcance de performance com técnica e precisão em cada naipe. Esclarecer esta importância da memória musical composta em um acervo revela ao detentor

deste o valor de sua manutenção e organização para história do projeto, assim como sinaliza a importância de suas marcações na história de construção de uma orquestra integrada por pessoas com deficiência.

Referências

CONCLUSÕES e recomendações do I Colóquio Brasileiro de Musicologia e Edição Musical. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003, Mariana (MG). Anais... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.303-312.

OVA (2018). Release da Orquestra de Violoncelistas da Amazônia – OVA. Arquivo pessoal do Professor Ph.D Áureo de Freitas Júnior. Belém-PA. Acesso em maio de 2018.

GOMES, H. A. O. Autismo e Educação Musical. In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ABEM, 9, 2014, Vitória. Anais eletrônicos... Vitória: ABEM, 2014. p. 1530-1541.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. et al. El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008. Cap.1 (Parte A).

PAIVA, A. C. C.; DEFREITAS, A. D. Educação Musical no Programa Cordas da Amazônia: violoncelo para crianças e adolescentes com autismo, dislexia e TDAH. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 12, 2014, São Luis. Anais eletrônicos... São Luis: ABEM, 2014.

RODRIGUES, J. C.; PEREIRA, C. L. M.; DEFREITAS JR., A. A educação musical como ferramenta de auxílio para desenvolvimento global de crianças e adolescentes com transtorno autista. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22, 2012, João Pessoa. Anais eletrônicos... João Pessoa: ANPPOM, 2012. p. 119-126.

SOARES, L. Programa de Apoio Pedagógico e Inclusão: um estudo de caso. Revista da ABEM, v. 20, n. 27, p. 55-64, jan/jun. 2012. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/160/95>>. Acesso em: 11 out. 2016.

RECORTES DA MEMÓRIA: AS CRÔNICAS DO CORAL MATER VERBI EM PERSPECTIVA AFETIVA

MEMORY CUTOUTS: THE MATER VERBI CHORUS CHRONICLES IN AN AFFECTIVE PERCEPTION

Jéssica Wisniewski (PPG/ACL-UFJF)

RESUMO: O Coral Mater Verbi (Meninos Cantores da Academia), situado na cidade de Juiz de Fora, foi fundado em 1953 pelo Padre José Maria Wisniewski (SVD), estando em atividade até os dias atuais. Dentre as diversas obras musicais que compõem o acervo deste coral encontram-se livros recontando a trajetória do mesmo. Estes, intitulados de "crônicas", elaborados por Padre José Maria e continuados pelos regentes sucessores do coral, objetivam a preservação da memória do grupo, contendo em seu interior recortes de jornais, fotografias, programas de concerto e rotina de ensaio do coral. O presente artigo propõe, desta maneira, reconhecer tais crônicas como que dotadas de um princípio afetivo, apresentando a própria afetividade como método de resguardo da memória, investigando também quais outros e novos meios de salvaguarda atribuir a esta.

PALAVRAS-CHAVE: Memória, Acervos musicais, Afetividade, Práticas musicais.

ABSTRACT: The Mater Verbi Choir (Academia Boys Choir), placed in the city of Juiz de Fora, was founded in 1953 by the Priest José Maria Wisniewski (SVD), remaining in activity until these days. Among the musical pieces contained in the choir's archive, there are the books that recall the group's history. These, entitled as "chronicles", were firstly elaborated by Priest José Maria and then by the following conductors after him. They're intention is to preserve the group's memory, containing inside a serial of newspaper clippings, photographs, concert programmes and the choir's rehearsal routine. Therefore, this article intends to recognize these chronicles as part of an affective principle, presenting the affection itself as a method for the memory's safeguard, investigating also which are the other and new ways of protection that can be attributed to the question.

KEYWORDS: Memory, Musical Archives, Affection, Musical Practices.

Introdução

O Coral Mater Verbi (Meninos Cantores da Academia) foi fundado oficialmente no dia 11 de julho de 1953 pelo Padre José Maria Wisniewski (SVD), na cidade de Juiz de Fora (Minas Gerais), como parte do Colégio Cristo Redentor (atual Colégio Academia de Comércio). Este, desde sua primeira formação, possui como maior objetivo a formação educacional de crianças e jovens através da música litúrgica e do canto coral. O grupo é membro da Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil (fundada em 1967) e, atualmente, corresponde ao segundo coral de meninos cantores mais antigo em atividade no Brasil.

Seu fundador, José Maria Wisniewski Filho (1913-1995) foi educador, escritor, tradutor, músico compositor, instrumentista e padre pertencente à Congregação do Verbo Divino (SVD). Nascido em Curitiba, mudou-se para Juiz de Fora afim de adentrar no Seminário do Verbo Divino, por volta de 1929. Após alguns anos, durante a década de 1930, ordenou-se padre em Roma e retornou ao Brasil, residindo em algumas cidades até retornar à Juiz de Fora, ao final da década de 1940, como professor no Colégio Cristo Redentor (Colégio Academia). Foi quando decidiu por compilar sua vocação sacerdotal e musical fundando o coral de Meninos Cantores, denominado Coral Mater Verbi (ou Meninos Cantores da Academia), com o objetivo de propagar a música litúrgica, trabalhando, por meio desta, a formação humana e a arte como veículo de sensibilização nas

crianças e jovens estudantes do colégio.

No acervo do coral, localizado no prédio do Núcleo Artístico do Colégio Academia de Comércio, encontra-se acondicionada dentre diversos materiais musicais uma série de livros elaborados pelo Pe. José Maria, os quais propõem recontar a trajetória do coral desde a sua fundação até o momento presente. A estes livros chamam-se "crônicas".

Tais crônicas constituem-se de recortes em papel (jornais, programas de concerto, convites etc.), fotografias e todo tipo de memorabilia coletada a respeito do Coral Mater Verbi organizadas em volumes pelo próprio Pe. José Maria Wisniewski e, posteriormente, após a sua morte, pelos regentes sucessores do coral. O conteúdo destas resume-se, além dos recortes, em datas detalhadas de apresentações e ensaios, repertório executado, rotina de atividades e momentos marcantes na história do grupo. O presente estudo busca reconhecer tais crônicas como uma questão afetiva inserida na memória coletiva. Isto é, evidenciar um caráter afetivo na elaboração e conteúdo das crônicas, bem como de que forma este caráter influenciou a continuidade da memória coletiva do Coral Mater Verbi.



Figura 1: Primeira formação do Coral Mater Verbi, com Pe. José Maria Wisniewski ao centro superior da imagem.



Figura 2: Capa do 2º volume das crônicas do Coral Mater Verbi.

Recorte um: Passado e afetividade, configurações da memória

Para que se possa justificar a premissa desde estudo, deve-se primeiramente explicar de forma mais intrínseca alguns conceitos de memória: A memória é uma construção social coletiva, "trata-se de um conceito complexo, inacabado, em permanente processo de construção" (GONDAR, 2005, p. 7). Para Halbwachs (1968) toda memória é coletiva, pois que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. De acordo com o autor, os seres humanos trazem consigo memórias ancestrais inconscientes, sendo estas costumes de um determinado grupo social - ritos, tradições, algo que lhes foi transmitido por seus antepassados. Ou seja, os grupos sociais são responsáveis por determinar memórias, o que é válido ser lembrado e o que não é. O fenômeno da memória coletiva ocorre quando os indivíduos envolvidos estão em consonância e possuem identificação com o fato que se tornará memória. Se não houver identificação, a lembrança não será memorável.

Sendo assim, para que esta lembrança, fruto de um processo coletivo ocorra, faz-se necessária a presença de uma comunidade afetiva: "Esta comunidade afetiva é o que permite atualizar uma identificação com a mentalidade do grupo no passado e retomar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro do grupo" (SCHMIDT; MAHFOUD, 1993, on-line). Portanto, entende-se que, o apego afetivo está diretamente relacionado à lembrança e aos processos da rememoração,¹ da mesma maneira que o desapego está para o esquecimento.

Uma outra maneira de relacionar a rememoração à afetividade, ocorre por intermédio de imagens-relicário: "imagens que preservam cristalizadas as nossas memórias" (KOSSOY, 1998, p. 44). A estas o autor destaca a existência de um princípio afetivo:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, "descongelam" momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o "start" da lembrança, da recordação. ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (KOSSOY, 1998, p. 45).

Isto é, a imagem faz-se portadora de um caráter simbólico e afetivo (os mesmos princípios da memória coletiva e pré-requisitos para o fenômeno da rememoração), quais ao serem recebidos por terceiros tornam-se também incorporados ao seu meio. Tal é o ocorrido com as crônicas do Coral Mater Verbi: Os álbuns elaborados afetivamente pelo Pe. José Maria, portador destas imagens que compõem as crônicas e que partem de sua própria memória, são transmitidos ao Coral Mater Verbi e regentes, tornando-os assim parte da experiência afetiva da memória, mesmo que esta não tenha sido vivida pelos mesmos. Explica-se o fenômeno como uma "ilusão da presença":

Já para outros receptores a representação fotográfica pode ultrapassar ainda mais esse caráter simbólico, afetivo, que mantemos em

relação a determinadas imagens. Quero referir-me aos que sentem o assunto registrado na foto como, de súbito, incorporado à sua própria imagem. [...] Uma espécie de alucinação na qual a foto adquire vida: a representação, agora, se vê substituída pela ilusão de presença. (KOSSOY, 1998, p. 45).

Através destes conceitos, torna-se possível observar a influência da memória coletiva afetiva presente nas crônicas do Coral Mater Verbi, reconhecendo o próprio coral e seus regentes como o grupo social envolvido e o Pe. José Maria Wisniewski como seu agente afetivo. Ambos, em conjunção, formam esta comunidade por onde é possível gerar lembrança e apego.



Figura 3: Recorte de jornal inserido no interior da crônica.

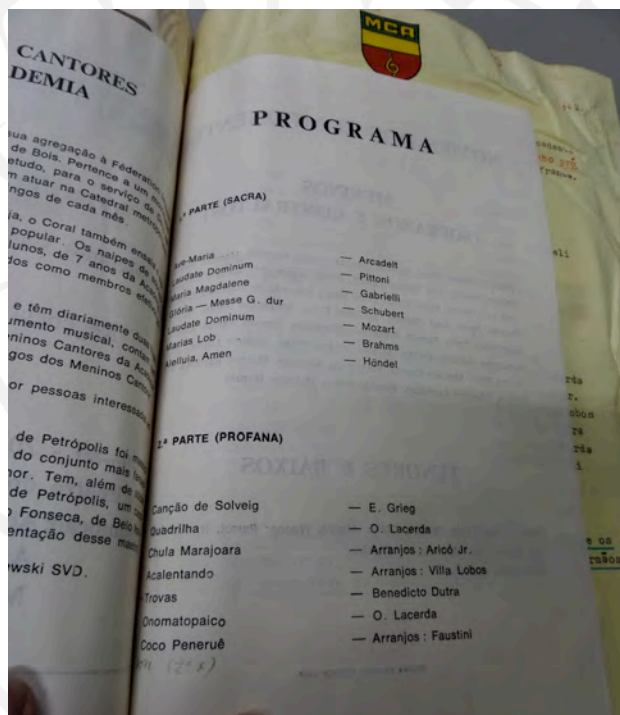


Figura 4: Programa de concerto a ser realizado pelo grupo, inserido no interior da crônica.

Levanta-se, então, a seguinte problemática: Por encontrarem-se acondicionadas em suporte tradicional, as crônicas consequentemente estão destinadas a eventual perecimento, causando assim a perda definitiva de seu conteúdo. Enquanto que, se transpostas em suporte digital, identifica-se um problema no que tange a questão afetiva. Pergunta-se: A preservação em suporte digital poderá ocasionar possível perda de afetividade sobre uma determinada memória, visto que este suporte passa a não ser mais físico (há de se considerar a questão do apego material à memória), além de interromper o processo da rememoração em si (ex.: a facilidade em excluir uma fotografia ou apagar um arquivo por meios eletrônicos)?

Por fim, questiona-se ainda: é possível preservar uma memória

coletiva afetiva mediante os meios e suportes contemporâneos de salvaguarda? O estudo propõe como objetivo avaliar estas questões com base nas premissas e problemáticas relativas à memória coletiva já discutidas.

Recorte dois: Cultura digital, articulando temporalidades
Em um mundo de constante expansão “multiplicam-se as espacialidades e as temporalidades, enquanto que as condições, as possibilidades e os significados do espaço e tempo se alteram menos drasticamente” (BELLOTTO, 2002, p. 38). Situando-se neste panorama mundial, onde o ser humano e o conceito de espaço/fronteiras fragmentam-se, como ocorrerá o acondicionamento dos arquivos – e, neste específico caso, das crônicas – mediante os avanços tecnológicos, a ruptura com apego material nas comunidades afetivas e a crescente dicotomia entre o documento em papel e o documento digital? Mediante tais questionamentos, faz-se antes necessária uma brevíssima contextualização histórica do momento pós-moderno. De acordo com Hall (2006), diante de uma sociedade descentralizada, globalizada e em constante expansão, o sujeito pós-moderno caracteriza-se como um sujeito fragmentado, fluido e sem identidade fixa. O momento é definido pelo rápido recebimento e repasse de informações, a ruptura das barreiras de comunicação através dos avanços tecnológicos, a vivência do mundo global. Este é o cenário no qual se assentará a cultura

digital no tempo presente, como um possível elo por onde perpassa a memória coletiva entre passado e futuro.

Termo este qual vem sendo utilizado como recurso para a salvaguarda de acervos na última década, a ideia da cultura digital apresenta como proposta uma rede de compartilhamento com o intuito de tornar públicos arquivos digitais que, por sua vez, poderão manter-se “vivos” através da prática da pesquisa – isto é, como arquivos de uso corrente. Conceitua-se:

Reunindo ciência e cultura, antes separadas pela dinâmica das sociedades industriais, centrada na digitalização crescente de toda a produção simbólica da humanidade, forjada na elação ambivalente entre o espaço e o ciberespaço, na alta velocidade das redes informacionais, no ideal de interatividade e de liberdade recombinante, nas práticas de simulação, na obra inacabada e em inteligências coletivas, a cultura digital é uma realidade de uma mudança de era. Como toda mudança, seu sentido está em disputa, sua aparência caótica não pode esconder seu sistema, mas seus processos, cada vez mais auto-organizados e emergentes, horizontais, formados como descontinuidades articuladas, podem ser assumidos pelas comunidades locais, em seu caminho de virtualização, para ampliar sua fala, seus costumes e seus interesses. A cultura digital é a cultura da contemporaneidade. (SANTANA; SILVEIRA, 2011, on-line).

Corroborando esta, tem-se a premissa de que “se o conteúdo não está on-line, não existe” (SANDERHOFF, 2017, on-line). Desta maneira, a cultura digital busca “estratégias de articulação de seus acervos, formas de compartilhamento, uso de vocabulário comum” (MARTINS, 2014, on-line). Ou seja, deve

haver como em toda rede social, uma interação que permita uma conversação a partir do conteúdo, tornando-o acessível para a grande maioria. O objetivo da cultura digital é facilitar a logística e acesso de acervos a um amplo público, aliando os arquivos em suporte eletrônico ao ciberespaço para que se crie uma rede social de compartilhamento on-line do conteúdo e não apenas um banco de dados, ou repositório, restrito a um determinado público. Explica-se:

Sendo entendidos como um repositório ou mesmo uma biblioteca digital, os acervos passam a ser construídos com a preocupação central no armazenamento, organização, preservação e distribuição de seus conteúdos. O acervo, portanto, adquire nessa compreensão uma dimensão logística e acaba sendo construído a partir de princípios e padrões técnicos que terminam por dificultar e, até mesmo, inibir a participação em sua construção de pessoas que não são iniciadas tecnicamente em seus modos de organização e acabam, em alguma medida, a se tornarem apartadas do sentido social da digitalização desses acervos. (MARTINS, 2014, on-line).

Por sua vez, entende-se que, o objetivo principal da cultura digital é atribuir humanidade ao documento digitalizado/on-line, já que neste novo suporte o mesmo passará a circular novamente entre seres humanos. Quiçá, desta maneira, possa-se elaborar uma nova forma de afetividade em relação ao arquivo e, neste específico caso, às crônicas do Coral Mater Verbi, beneficiando e mantendo ativos o processo de rememoração e a comunidade

afetiva presentes neste grupo, como por exemplo, a criação de uma página em plataforma de rede social, na qual se recontem as crônicas virtualmente, podendo qualquer usuário on-line compartilhar e interagir de forma simples com a mesma. A cultura digital pode, desta maneira, ser um meio de preservar a memória, esta que tanto necessita do vínculo humano para sua existência, no tempo presente e futuro.

Considerações finais

Percebe-se a perspectiva afetiva como uma ínfima partícula da memória, porém motriz para que suas engrenagens continuem a funcionar por meio da lembrança, pois sem afetividade não haveria o interesse em lembrar. Compreende-se por meio deste estudo a afetividade como um quarto elemento da memória coletiva, além daqueles já citados por Nora (1993) – simbólico, material e funcional. Conclui-se então que, a memória coletiva e seus elementos (em particular o afetivo) exercem função muito mais de criação do que de resgate de um passado, visto que a memória é, como mencionado anteriormente, uma incessante construção social que torna-se possível e transforma-se através da lembrança. Portanto, é principalmente por meio da afetividade que esta memória poderá permanecer contínua e vital, seja por intermédio dos suportes tradicionais ou eletrônicos/digitais de acondicionamento (incluindo a possibilidade da cultura digital).

Notas:

¹ O processo de rememoração ocorre através das memórias de um grupo, sendo estas experiências relacionadas a um grupo menor de pessoas. Para Halbwachs (1968) mesmo que a lembrança se remeta a um acontecimento distante no tempo, o contato com pessoas que também viveram aquela situação permite a rememoração. Sendo por sua vez, um meio de manter a memória viva.

Referências:

BELLOTTO, H. L. Arquivística objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002.

GONDAR, Jô. Cinco Preposições sobre Memória Social. In: DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco R. de; GONDAR, Jô (org.); Por que Memória Social. Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, p. 19-40, 2016.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. 2ª Ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. 11ªEd. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOSSOY, Boris. Fotografia e Memória: Reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. O Fotográfico (org.). São Paulo: Hucitec, 1998.

MARTINS, Dalton. Acervos digitais sob a ótica da ativação de redes sociais: articulando estratégias de apoio à digitalização da cultura. Disponível em: <http://culturadigital.br/blog/2014/12/04/acervos-digitais-sob-a-logica-da-ativacao-de-redes-sociais-articulando-estrategias-de-apoio-a-digitalizacao-da-cultura/>. Acesso em: 28 mai. 2019.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares. São Paulo, v.10, fascículo desconhecido, p. 7-28, 1993.

SANDERHOFF, Merete. Acervos digitais: acesso aberto nunca será má notícia. Disponível em:

<<http://culturadigital.br/blog/2017/03/23/acesso-aberto-nunca-sera-ma-noticia/>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SANTANA, Bianca; SILVEIRA, Sérgio Amadeu da. Conceito de cultura digital. Disponível em: <<http://culturadigital.br/conceito-de-cultura-digital/>>. Acesso em: 28 mai. 2019.

SCHMIDT, Maria Luiza Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. São Paulo, v.4, n.1-2, on-line, 1993. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771993000100013. Acesso em: 25 nov. 2019.

EDUCAÇÃO MUSICAL INCLUSIVA: UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO METODOLÓGICA PARA DISLÉXICOS

INCLUSIVE MUSIC EDUCATION: A PROPOSAL FOR METHODOLOGICAL ADAPTATION TO DYSLEXICS

SILVA, Letícia (PPGARTES/ UFPA)
DEFREITAS, Áureo (PPGARTES/ UFPA)

RESUMO: A dislexia é um transtorno que se caracteriza por dificuldades específicas na realização da leitura e da escrita. A importância da educação musical para indivíduos com dislexia para prática educativa pode viabilizar um importante componente auxiliador durante o processo de aprendizagem. Após a revisão sistemática da literatura com relevância a Educação Musical e a Dislexia, o objetivo foi realizar um estudo de caso em uma turma inclusiva de violoncelo em grupo com adaptações metodológicas para alunos com dislexia. Como resultado destaca-se a possibilidade de o aprendizado musical vir a ser um viabilizador no auxílio quanto a ampliação da leitura e escrita para disléticos, e a importância da adequação de metodologias com equipe multiprofissional de apoio para assistir às necessidades desses estudantes, assim como na qualificação de profissionais interessados na educação musical inclusiva.

PALAVRAS-CHAVE: Educação Musical, Dislexia, Inclusão.

ABSTRACT: Dyslexia is a disorder characterized by specific difficulties in performing reading and writing. The importance of music education for individuals with dyslexia for educational practice can provide an important supporting component during the learning process. After a systematic review of the literature with relevance to Music Education and Dyslexia, the objective was to conduct a case study in an inclusive cello group with methodological adaptations for students with dyslexia. As a result, the possibility of musical learning becoming an aid in the enabling of the expansion of reading and writing for dyslexics stands out, and the importance of adapting methodologies with a multiprofessional support team to assist the needs of these students, as well as in the qualification of professionals interested in inclusive music education.

KEYWORDS: Musical Education, Dyslexia, Inclusion.

Introdução

A educação musical para os disléxicos pode ser um meio eficaz de inserção social promovendo um forte envolvimento em nível neurológico (ANDRADE, 2004). Andrade sugere que o aprendizado ou desenvolvimento musical seria capaz de provocar alterações na morfologia cerebral, favorecendo a aquisição de habilidades que foram prejudicadas por intercorrências no desenvolvimento. Dessa forma é possível fazer a relação entre a música como estímulo ambiental e o desenvolvimento cognitivo, possibilitando assim o desenvolvimento da linguagem e escrita para o disléxico (BEN, 2003). A associação do conhecimento ligado a uma didática facilitadora e/ou adaptativa no processo de ensino-aprendizagem pode contribuir para minimizar os transtornos e/ou problemas existentes em pessoas com dislexia. O processo de educação para disléxicos é complexo por se tratar de um conjunto de diversas variáveis, como por exemplo, o ambiente, a metodologia aplicada, a organização curricular, recursos utilizados, o profissional educador e por fim, o aluno. Durante todo esse processo de ensino o aluno com ou sem dislexia será o reflexo daquilo que lhe foi oferecido, não cabe somente a ele a responsabilidade de apreender e sim de um conjunto como já foi mencionado acima (ALMEIDA, 2002; SWANWICK, 2003; ANDRADE, 2004; CIASCA, 2004).

Mesmo com a vasta literatura acerca da dislexia, ainda não está visivelmente definido qual o modelo ideal de intervenção.

Destaca-se que a importância da formação de uma equipe multidisciplinar na atenção ao sujeito com dislexia pode ser eficaz, tanto na identificação do transtorno e nível de comprometimento das habilidades de leitura e escrita, quanto na identificação de um modelo de intervenção adequado a cada caso, dadas às especificidades da história ontológica de cada indivíduo (PESTUN, CIASCA E GONÇALVES, 2002). Os pesquisadores da presente pesquisa objetivaram realizar um estudo de caso em uma turma de violoncelo em grupo no Projeto Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (PTDDA) para alunos com e sem dislexia com o intuito de sugerir a adaptação de uma metodologia de ensino musical para os alunos com dislexia, buscando compreender como a educação musical pode influenciar positivamente no processo de criação do desenvolvimento da linguagem e suas possíveis contribuições para o disléxico.

Partindo do pressuposto que a aprendizagem é um processo que envolve múltiplas variáveis, e no caso da leitura, processo altamente complexo, por envolver aspectos neurológicos, sensoriais, psicológicos, socioculturais, socioeconômicos e educacionais (PESTUN, CIASCA E GONÇALVES, 2002). Deficiências em um destes aspectos podem refletir em transtornos da aprendizagem, e um dos mais frequentes na população é a DISLEXIA, que é uma disfunção do sistema nervoso central, caracterizada por dificuldade na aquisição ou no uso da leitura e/ou escrita (CIASCA, 2004).

Contudo, após a realização da revisão sistemática da literatura acerca da dislexia de desenvolvimento e educação musical, está sendo possível estabelecer novas diretrizes de intervenção em pessoas com dislexia para tentarmos a adoção de estratégias em níveis que ultrapassem os da escola regular. Com essa pesquisa, busca-se alcançar um modelo pedagógico que propicie atividades que ative o sistema sensorial do disléxico. O processo de aprendizagem é reconhecidamente um processo neurocognitivo, logo, estimulação sensorial seria uma ferramenta eficiente para sublimar déficits cognitivos e também para estimular a participação em atividades programadas sem que isso seja uma experiência traumática para o disléxico, visto que as dificuldades que ele enfrenta no processo de aprendizagem, têm consequências emocionais, por vezes severas (ESTILL, 2004; SALGADO E CAPELLINI, 2008). Nesse sentido, entender as atividades musicais sugeridas por pesquisadores que vem estudando a dislexia pode ser uma ferramenta eficaz na intervenção musical em disléxicos. Portanto, inicialmente para esta pesquisa questionou-se por que é necessário realizar adaptações metodológicas na educação musical para garantir o aprendizado musical bem como auxiliar o desenvolvimento da linguagem de alunos com dislexia?

Metodologia

Para ocorrer a intervenção musical de alunos com dislexia foi necessário realizar um treinamento voltado aos monitores que

iriam atuar nessa intervenção, assim como conscientizá-los sobre o que é a dislexia e suas principais características, e necessidades. Este treinamento foi realizado no Programa Cordas da Amazônia (PCA), por intermédio do grupo de pesquisa do Projeto Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (PTDDA), sendo organizado por subcoordenadores de cada grupo do PTDDA conforme os objetivos de pesquisa. Este curso teve como objetivo, esclarecer aos interessados sobre: a) O que é o Programa Cordas da Amazônia?; b) Quem é o Coordenador do PCA?; c) O que é o Projeto Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem no PCA?; d) Quais são os Transtornos e Dificuldades pesquisados pelo grupo do PTDDA?; e) Quem são os subcoordenadores de cada grupo do PTDDA?; e f) Quais as atividades realizadas antes, durante e após cada intervenção no PTDDA? Após o curso de treinamento os monitores foram distribuídos para cada grupo do PTDDA conforme seu interesse no transtorno e/ ou dificuldade no qual almejavam desenvolver pesquisa. As dúvidas foram esclarecidas durante reuniões gerais e de cada grupo.

O grupo de pesquisa Dislexia do PTDDA/PCA, reuniu-se depois do curso de treinamento para definir quais materiais seriam utilizados, como por exemplo, documentos como Ficha de Inscrição, Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), bem como a elaboração do cronograma da intervenção, dos planos de aula, da preparação do ambiente. A partir desta

necessidade, observou-se a importância de promover tais adaptações de modo a contribuir no desempenho dos alunos no processo do aprendizado musical, no qual foi ofertada uma turma para alunos com dislexia, sendo a metodologia aplicada voltada para esta pesquisa.

Participaram deste estudo 12 crianças e/ou adolescentes com idades entre 09 e 14 anos, cinco com dislexia e sete típicas e/ ou com outros transtornos, formando uma turma inclusiva.

Nas avaliações instrumentais foi utilizada a Escala de Avaliação do Aprendizado Musical (EAAM) que compreendeu a apreensão de conhecimento teórico e prático, mensurados a partir de um protocolo de observação que foi aplicado individualmente. Já nas Avaliações Teórico-Musicais I e II (ATM I e ATM II) compreenderam o aprendizado da leitura e escrita musical, sendo realizadas respectivamente após cada aplicação da EAAM. Quanto as ATM I, essas ocorreram de forma coletiva com todos os presentes em sala. Já na ATM II, a turma foi dividida em dois grupos.

Após a intervenção de dislexia foi realizada a análise dos dados coletados da turma envolvida com a pesquisa em questão, para verificar a eficácia e/ou possíveis contribuições ou não de tais adaptações metodológicas para os disléxicos. O projeto de pesquisa foi apresentado à coordenação do Núcleo de Atendimento a Pessoas com Necessidades Específicas/ NAPNE da EMUFPA. Em seguida, foi solicitada a assinatura do TCLE

pelos responsáveis dos participantes. As avaliações e coleta de dados da inclusão de estudantes com dislexia foi realizada por um Ph. D. em Educação Musical, dois bolsistas, e um professor ambos de violoncelo vinculados a EMUFPA, uma Fonoaudióloga e um Psicólogo. Os procedimentos para avaliar os participantes incluíram quatro avaliações da Escala de Avaliação do Aprendizado Musical (EAAM) e três avaliações da Avaliação Teórico Musical I e II (ATM I e ATM II), no período de 5 meses. Esses processos de avaliações foram registrados por intermédio dos pesquisadores do PTDDA.

A turma foi ofertada duas vezes por semana, com duração 1 h/a. Um educador musical e violoncelista ministraram as intervenções musicais assistido por dois discentes do Curso de Licenciatura Plena em Música (Monitores). Estiveram envolvidos nesta pesquisa duas alunas do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da UFPA e um aluno do Curso Técnico de Violoncelo da UFPA.

A intervenção musical ocorreu no ambiente: Laboratório Experimental de Educação Musical do Projeto Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem (LEEM/PTDDA) da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (EMUFPA). Para a realização desta pesquisa foram utilizados os seguintes materiais: Ficha de Inscrição, Termo de Consentimento Livre Esclarecido – TCLE, circulares, material apostilado de violoncelo, material apostilado adaptado,

instrumento violoncelo, apoio para sustentação do instrumento, arcos, breu, cadeiras, notas musicais, cartazes com noções de teoria musical, recorte de palavras, cola branca, tesoura sem ponta, lápis de cor, quadro magnético, tiposcópioⁱ, presilhas e placas didáticas.

No início das aulas, foi realizada uma avaliação de linha de base, utilizando a Escala de Avaliação do Aprendizado Musical (EAAM). A aplicação da escala ocorreu de forma individual com cada aluno, sendo que um professor expos o comando da tarefa para o aluno, e dois observadores independentes realizaram preenchimento da escala para mensurar se realmente os alunos eram ingênuos musicalmenteⁱⁱ. Após a avaliação de linha de base foram realizadas mais três avaliações usando a EAAM. Ao término da intervenção foram feitas as discussões e análises dos dados coletados. Foram realizadas as seguintes avaliações:

- a) Escala de Avaliação do Aprendizado Musical (EAAM): Quanto à avaliação do aprendizado musical foi utilizada a Escala de Avaliação do Aprendizado Musical/ EAAM, escala tipo Likert de 10-pontos, elaborada no Programa Cordas da Amazônia da EMUFPA (DEFREITAS, 2005). Esta escala é composta por 5 itens referentes à técnica instrumental do violoncelo, 1 item referente ao entendimento teórico, e 1 item referente à atenção do estudante. Os itens avaliados foram: Posição do Instrumento e Postura do Músico (PIPM); Posição da Mão Esquerda (PME); Posição da Mão Direita (PMD); Qualidade do

Som (QS); e Afinação (AF); e Entendimento Teórico (ET).

- b) Avaliação Teórico Musical I (ATM I): A ATM I teve como objetivo verificar o aprendizado teórico musical do aluno por meio da leitura e escrita. Esta foi elaborada a partir do conteúdo teórico abordado pelo PCA, sendo composta por seis questões relacionadas à: Identificação dos Tipos de Claves (ITCL); Identificação das Sequência de Notas Musicais (ISNM); Identificação das Figuras de Notas Musicais (IFNM); Identificação de Notas Musicais no Pentagrama (INMP); Identificação dos Tipos de Barras Musicais (ITBM); Identificação dos Tipos de Compassos Simples Musicais (ITCSM).
- c) Avaliação Teórico Musical II (ATM II): Está foi realizada coletivamente com todos os alunos em sala de aula, por uma professora e um monitor para apoio. A ATM II foi aplicada semelhante a testagem sugerida por Adams et al. (2006) e sua pontuação máxima é de 30 pontos (pts.). Para esta pesquisa foi realizada a adaptação, da abordagem metodológica de avaliação teórica para alunos com dislexia, a fim de verificar o aprendizado teórico musical do aluno por meio da leitura e escrita, sendo composta pelos seguintes itens: a) Identificando rimas (4pts.), b) Contando sílabas (5pts.), c) Combinando fonemas iniciais (6pts.), d) Contando fonemas (5pts.), e) Comparando o tamanho das palavras (5pts.) e f)

Representando fonemas com letras (5pts.).

A ATM II pode ser reaplicada no intervalo de um mês com todos os alunos, e os resultados podem ser utilizados para monitorar ou observar os avanços dos componentes de cada grupo. Se ao repetir um dos alunos apresentar resultados insatisfatórios em algum dos seis tópicos desta avaliação, sugere-se que seja dada mais atenção as atividades relacionadas a este determinado item que o aluno apresentou dificuldades, antes da próxima aplicação.

Resultados

Os resultados de ambas as avaliações citadas acima foram submetidos à análise, categorizados e expostos em gráficos para demonstrar o desempenho do aprendizado musical dos alunos com dislexia. Após todas as avaliações realizadas iniciou-se a análise dos dados obtidos. A FIGURA 1, evidencia o desempenho dos alunos com dislexia da 1ª até a 4ª avaliação da EAAM, assinalando ainda que os disléxicos apresentem dificuldades de aprendizagem, os mesmos conseguem aprender por intermédio da educação musical, contribuindo para que o ensino musical possa vir a ser uma ferramenta adicional ao processo de aprendizado da leitura e escrita para disléxicos.

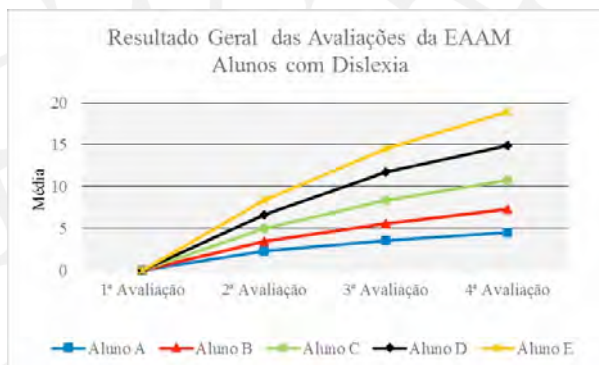


FIGURA 1: Resultado Geral das Avaliações do Aprendizado Musical dos Estudantes com Dislexia (Fonte: arquivo pessoal autora)

Ainda observando a FIGURA 1, percebemos que todos os alunos com dislexia obtiveram desempenho crescente em relação ao ensino de violoncelo realizado. Entretanto analisando esta figura detalhadamente, percebe-se que o aluno A foi o que teve o menor resultado, e o aluno E maior rendimento com relação aos demais quando comparadas as quatro avaliações da EAAM.

Após as análises dos resultados das avaliações da EAAM, são expostos os resultados das ponderações das Avaliações Teórico Musicais I (ATM's I), com o intuito de evidenciar os índices do aprendizado da leitura e escrita musicais apreendidos durante as aulas na intervenção de violoncelo. Está foi realizada sempre um dia após a aplicação da EAAM, para não sobrecarregar os participantes. Na FIGURA 2, pode-se constatar o desempenho geral dos alunos com dislexia das ATM's I.

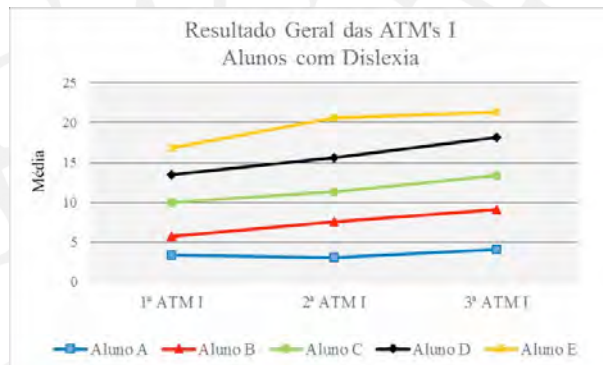


FIGURA 2: Resultado Geral das ATM's I dos Estudantes com Dislexia (Fonte: arquivo pessoal autora)

Apesar das dificuldades destes com a leitura e escrita, esta figura demonstra que foi possível estes aprenderem a partir do ensino musical a entender como é a leitura e escrita musical, talvez isso seja possível devido ao fato de que a música estimula regiões da plasticidade cerebral prejudicadas pelo transtorno.

Depois das apreciações dos resultados das avaliações do aprendizado musical por meio da EAAM e ATM's I, são expostas as análises dos resultados das avaliações das ATM's II. Esta avaliação foi realizada sempre um dia após a aplicação da ATM I. A FIGURA 3, faz menção ao desempenho geral dos alunos com dislexia nas ATM's II.

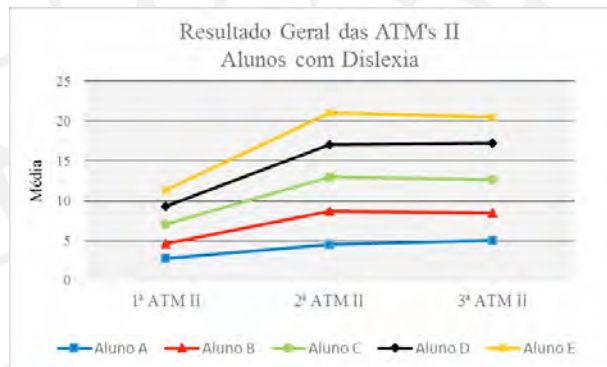


FIGURA 3: Resultado Geral das ATM's II dos Estudantes com Dislexia (Fonte: arquivo pessoal autora)

Na Avaliação Teórico Musical II (ATM II), diferente da 1ª aplicação da EAAM, todos os alunos já demonstraram ter algum conhecimento teórico dos símbolos e/ ou códigos musicais logo na primeira aplicação da ATM II, considera-se que isto pode ter ocorrido pelo fato dos alunos terem assimilado informações durante as avaliações anteriores (EAAM e ATM I). Ainda que os envolvidos apresentem dificuldades com a leitura e escrita, a figura evidencia que foi provável estes terem aprendido por intermédio do ensino musical a compreender como é a leitura e escrita musical, e como por meio desse aprendizado da música possam ter estimulado seus processos e habilidades quanto à essa leitura e escrita.

Conclusões

Diante dos resultados das avaliações do estudo realizado, ressalta-se a importância de promover-se a adaptação de metodologias voltadas para pessoas com transtornos ou

dificuldades de aprendizagem. Sugerindo assim por meio desta pesquisa a adaptação de metodologia por intermédio da educação musical a pessoas com dislexia, visto que está pode vir a ser um meio de transformação social, contribuindo para auxiliar e potencializar alunos com transtornos e/ ou necessidades específicas durante o processo de ensino aprendizagem.

Campbell (2009 p. 151) adverte que as instituições de ensino sejam estas regulares, ou especializadas; “precisam ser adaptadas ao aluno de acordo com suas necessidades, respeitando seu ritmo, reconhecendo suas diferenças humanas normais, sem impor rituais pedagógicos preestabelecidos”, possibilitando uma metodologia centrada nas potencialidades para superação de limites. Neste caminho, ao relacionar inclusão com educação musical, deve-se atentar para a indigência de conscientização do educador musical sobre o contexto inclusivo. Se este desconhecer o que é inclusão, educação inclusiva e suas múltiplas faces; dificilmente terá condições de auxiliar um aluno com transtorno e/ ou dificuldades de aprendizagem.

Destacando a intervenção inclusiva realizada de ensino de violoncelo voltado para alunos com dislexia, se observa a preocupação e o cuidado do professor-regente e da equipe multidisciplinar, quanto à compreensão sobre o transtorno em questão, suas necessidades e adaptações, seja na metodologia dos conteúdos abordados, assim como nas avaliações, para auxílio no desenvolvimento educacional musical.

Embora o dislético apresente déficits cognitivos como dificuldades para leitura e escrita, a partir da prática realizada de uma metodologia adaptativa de adequação as suas necessidades por meio da educação musical, acredita-se que está possibilitou aos alunos um estímulo educacional que favoreceu para o crescimento do desempenho destes em relação ao ensino de violoncelo.

Contudo repensar práticas metodológicas para conseguir o progresso de um aluno com transtorno exige bastante atenção e organização dos profissionais envolvidos. O planejamento, a estruturação do espaço, o material didático, a pronúncia das palavras e as avaliações, todos esses itens devem levar em consideração as precisões do aluno em questão, por exemplo a frequência deste em sala de aula deve ser contínua para um bom andamento.

Os resultados desta pesquisa, ainda que relevante, não podem ser isolados. Destaca-se a importância de se realizar mais intervenções musicais, voltadas ao público com dislexia, para ampliação e eficácia da proposta de adaptação metodológica, permitindo o desenvolvimento de seu desempenho musical e propiciando a este ao iniciar um estudo num instrumento o prosseguimento de um curso técnico e superior em música. Além de possibilitar e contribuir a profissionais interessados nesta área probabilidades de discussão sobre a dislexia e sua relação com a educação musical.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rejane Maria de. As dificuldades de aprendizagem: repensando o olhar e a prática no cotidiano da sala de aula. Florianópolis. 132 p. Dissertação (msc – engenharia de produção). Programa de Pós-graduação em engenharia de produção e sistemas. Florianópolis: UFSC, 2002.

ANDRADE, Paulo Estevão. Uma abordagem evolucionária e neurocientífica da música. Neurociências. Vol. 1. nº 1. Julho-Agosto, 2004.

BEN, Luciana. DEL. A pesquisa em educação musical no Brasil. Periódico de música. Belo Horizonte (mg). v.7, 2003. p.76-82.

CAMPBELL, Selma Inês. Múltiplas faces da Inclusão. RJ; WAK, Ed. 2009.

CIASCA, Sylvia Maria. Distúrbios de aprendizagem: uma questão de nomenclatura. Revista sinpro. Rio de Janeiro, 2004. p 4-8.

DEFREITAS, Áureo. The influence of complete teacher sequential instruction patterns, teacher delivery style, and student attentiveness on evaluation of teacher effectiveness. Columbia, SC: USC publication, 2005.

ESTILL, Clélia. A. Dislexia em sala de aula: o papel fundamental do professor. Revista sinpro. Rio de Janeiro, 2004. p. 62-77.

GASPARETTO, M.E.R.F. et al. Uso de recursos de tecnologia assistiva na educação municipal, estadual e federal tecnológica. In: BRASIL. Subsecretaria nacional de promoção dos direitos da pessoa com deficiência. Comitê de Ajudas Técnicas. (Org.). Tecnologia Assistiva, Brasília: Corde, 2009. p.41-58.

PESTUN, Magda Solange Vanzo.; CIASCA, Sylvia Maria.; GONÇALVES, Vanda Maria Gimenes. A importância da equipe interdisciplinar no diagnóstico de dislexia do desenvolvimento. Arquivos de neuropsiquiatria. 60(2-a): 328-332, 2002.

SALGADO Cíntia Alves.; CAPELLINI, Simone Aparecida.
Programa de remediação fonológica em escolares com dislexia
do desenvolvimento. Pró-fono revista de atualização científica.
Jan-Mar; 20(1): 31-6, 2008.

SWANWICK, Keith. Ensinando Música Musicalmente. Tradução da
Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

ⁱ Tecnologia Assistiva é a área do conhecimento, de característica interdisciplinar, que engloba produtos, recursos, estratégias, práticas, metodologias, e serviços que tem como finalidade promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação, de pessoas com deficiência, dificuldades de aprendizagem, incapacitadas com mobilidade reduzida, visando sua autonomia, independência, qualidade de vida e inclusão social (GASPARETTO et al., 2009).

ⁱⁱ Termo utilizado no Projeto Transtornos do Desenvolvimento e Dificuldades de Aprendizagem do PCA/ EMUFPA, que considera ingênuo musicalmente, aquele participante que não teve aprendizado musical teórico e prático no instrumento violoncelo.

ASPECTOS DO JOGO ELETRÔNICO RYSE: SON OF ROME ENQUANTO MEDIADOR DO ENSINO DA HISTÓRIA DA ARTE

Silvia Cruz Peixoto

RESUMO: Em frente ao constante distanciamento dos estudantes com relação aos conteúdos exigidos para o primeiro ano do Ensino Médio, este artigo visa a apresentação e análise do jogo eletrônico Ryse: Son of Rome (2013), como motivador e recurso didático para o ensino do conteúdo arte na antiguidade romana fazendo um comparativo do jogo com a história da arte, partindo dos os autores Gombrich (2013), Prette (2008), Proença (2014) e Strickland (2004), assim, objetivando criar um referencial onde professores e estudantes do Ensino Médio possam aprofundar conhecimentos sobre a arte na Roma Antiga através do jogo eletrônico.

PALAVRAS-CHAVES: Jogo Eletrônico; História da Arte; Roma Antiga; Ensino/Aprendizagem;

ABSTRACT: Facing of the constant distance between students and the required contents for the first year of high school, this article aims to present and analyze the electronic game Ryse: Son of Rome (2013), as a motivator and didactic resource for teaching the art content in Roman antiquity making a comparison of the game with the history of art, starting from the authors Gombrich (2013), Prette (2008), Proença (2014) and Strickland (2004), thus, aiming to create a reference where high school teachers and their students can improve their knowledge of art in Ancient Rome through electronic games.

KEYWORDS: Electronic Game; History of Art; Ancient Rome; Teaching/Learning;

Introdução

A facilidade de acesso às novas tecnologias, informação e comunicação tem possibilitado mudanças no cenário educacional. Não é de se estranhar que metodologias de ensino pouco dinâmicas não chamem mais a atenção dos estudantes,

que possuem acesso fácil e rápido à internet com apenas um celular, por isso, é esperado que a escola como lugar de processo de ensino e aprendizagem busque ferramentas que explorem e perpassam pela experiência que o estudante já domina neste campo comunicacional e interativo de uso destas ferramentas.

O uso das Tecnologias da Comunicação e Informação deve fazer parte dessa realidade de construção escolar do aprendiz, como ferramenta educacional e aplicada no seu dia a dia, no sentido de incluí-lo no mundo dos saberes (MARANHÃO, 2017, p.13). Em vista disto, o presente trabalho tem como objetivo refletir e identificar os games como uma linguagem, possibilitando a transmissão/interação dos alunos acerca dos conteúdos significativos não só para as Artes Visuais como também para a interdisciplinaridade, promovendo assim, no estudante a capacidade crítica e criativa através da consumação de experiências estéticas com jogos digitais na escola.

Neste artigo, será apresentado a análise do jogo eletrônico Ryse: Son of Rome 2013), do ponto de vista da história da arte, por meio de um comparativo entre o jogo e os autores Bell (2008), Gombrich (2013), Prette (2008), Proença (2014) e Strickland (2004), assim, objetivando criar um referencial onde professores e estudantes do Ensino Médio possam aprofundar conhecimentos sobre a arte na Roma Antiga através do jogo eletrônico.

O jogo

Ryse: son of rome é um jogo eletrônico de ação desenvolvido pela Crytek e lançado para Xbox One, e conta a história de Marius Titus, um soldado romano, que ao voltar para casa vê sua família inteira ser assassinada por bárbaros. Ele descobre que quem estava por trás do ataque era ninguém menos que o imperador Nero e a partir desse momento Marius parte atrás de vingança, ou seja, é o protagonista se vingando do Imperador corrupto que levou sua família à morte. Nesse ponto, a história do jogo se assemelha à do filme Gladiador (2000).

E o que Ryse: son of rome tem a nos dizer sobre Roma de fato, em uma entrevista concedida à Pixologic (empresa que desenvolve, comercializa e apoia softwares inovadores de expressão criativa, como o programa de modelagem de personagem utilizado no jogo), o principal design de personagens da Crytek (empresa desenvolvedora do jogo) menciona a intenção de recriar a era romana, mas com o toque da equipe responsável em criar o jogo. E é o que vemos no jogo, temos o império romano repaginado, o cenário é carregado de detalhes, imensas esculturas, pontes, casas, obeliscos, colunas de ordem coríntias, templos e anfiteatros, não pouparam esforços para reconstruir um dos impérios mais bem-sucedidos da antiguidade.

Entretanto, o jogo Ryse não possui fidelidade histórica, por isso, logo no início do mesmo, vemos Nero Cláudio César Augusto Germânico, o infame imperador que historicamente teria morrido com aproximadamente trinta anos, no jogo é representado como

um homem sexagenário como ilustra a Figura 1 abaixo. Ainda que fisicamente os autores do jogo não tenham primado pela exatidão, é possível ver traços da famosa personalidade da figura histórica do Imperador Nero que o levaram a ganhar apelidos como louco, insano e incendiário.



Figura 1 – Nero, captura de tela do game Ryse: Son of Rome, Crytek, 2013

Ryse de maneira geral articula o imaginável, o ficcional e real para direcionar a reconstrução da era romana, e para isso utiliza de elementos esculturais, arquitetônicos e pictóricos, por vezes apresentados como cenário e outras como parte interativa no jogo eletrônico.

Como era a arte no Império Romano e como ela é retratado no jogo

O que o jogo retrata de melhor do império romano é a arte, por isso de início somos arrebatados pela imponente reconstrução da arquitetura romana. Segundo Prette (2008) em "Para entender a arte", os romanos, com forte influência etrusca, logo dominaram a utilização do arco pleno, que seria amplamente empregado no ramo da engenharia civil onde Roma deixou o maior legado, construções práticas e funcionais que entre elas estão: aquedutos, pontes, estradas, teatros e anfiteatros.

Em Ryse, o jogador pode entrar e interagir com a arquitetura, não de maneira livre como em um jogo de mundo aberto (onde o jogador teria a liberdade de transitar por todo o espaço disponível no mapa do jogo e realizar missões de acordo com sua própria escolha), mas pelos locais previstos na narrativa do jogo. Porém, algumas finalizações (por exemplo, a forma como Marius executa os golpes finais no inimigo), variam e interagem com os cenários e suas respectivas arquiteturas. Um exemplo disto dá-se quando o jogador está em uma ponte e é possível derrubar o inimigo dela, assim como nos demais cenários. Há momentos em que a narrativa leva o jogador para dentro de anfiteatros ou em cima de aquedutos, onde pode-se ver essas grandiosas construções com maiores detalhes e ter ideia dos aspectos oriundos da civilização romana como demonstra a Figura 2.



Figura 2 – Ao fundo, reconstrução da Roma antiga, captura de tela do game Ryse: Son of Rome, Crytek, 2013.

Os frontões e colunas são elementos arquitetônicos de procedência grega que agora absorvidos e reproduzidos pelos romanos fazem parte das técnicas construtivas deste povo e estão muito presentes na reconstrução do Império romano feita em Ryse. Junto com as abóbadas e o uso do concreto, os dois elementos anteriormente citados, permitiram segundo Strickland (2004) "cobrir enormes espaços fechados sem a necessidade de suportes internos." (p. 17)

Em Ryse, vemos a reconstrução do que seria a chamada Casa de Ouro. O palácio de Nero no jogo trata-se de uma grande construção cercada por arcos, abóbadas, colunas e frontões, todos com detalhes em ouro, além de uma estátua gigantesca do imperador apontando uma espada para o alto. Este detalhe seria

uma provável referência ao Colosso de Nero, estátua de bronze encomendada pelo mesmo. No game é possível apenas seguir por alguns corredores cheios de referências a estátuas e vasos de cerâmicas romanos, porém, apesar da grandeza retratada no jogo, no mesmo não é mostrada a suposta real proporção da riqueza do palácio que segundo a autora de Arte Comentada: Da Pré-história ao Pós-moderno:

“O palácio de Nero, chamado de Casa de Ouro, com um pórtico de 1.600 metros de comprimento, foi a mais opulenta residência da antiguidade. No salão de banquetes, um dispositivo no teto esparzia perfume sobre os convidados. O teto em domo se abria no centro para que os visitantes vissem as constelações. ”
(STRICKLAND, 2004, p. 17).

Além do palácio de Nero, outra construção de destaque no jogo é o Anfiteatro Flaviano, ou como é mais conhecido Coliseu. O Coliseu, de todo legado romano, talvez seja a construção mais conhecida, de acordo com o autor: “trata-se de uma estrutura unitária, com três pavimentos de arcos sobrepostos, que sustentam os acentos do vasto anfiteatro em seu interior. ”
(GOMBRICH, p.93, 2013)



Figura 3 – Ao fundo, Coliseu romano, em primeiro plano torre com relevos narrativos, captura de tela do game Ryse: Son of Rome, Crytek, 2013.

No jogo vemos quatro pavimentos do Coliseu (à direita no fundo da figura 3), dos quais três tratam-se dos pavimentos de arcos descritos por Gombrich. Além dos arcos, há vários outros elementos que fazem uma homenagem direta a esse marco arquitetônico romano, como no caso das colunas. No Coliseu do jogo vemos as três variações de colunas gregas: as de estilo dórico no primeiro andar, variações do estilo jônico no segundo e as de estilo coríntio no terceiro. O anfiteatro do jogo Ryse apresenta um último andar, com pequenas aberturas quadradas sem arcos.

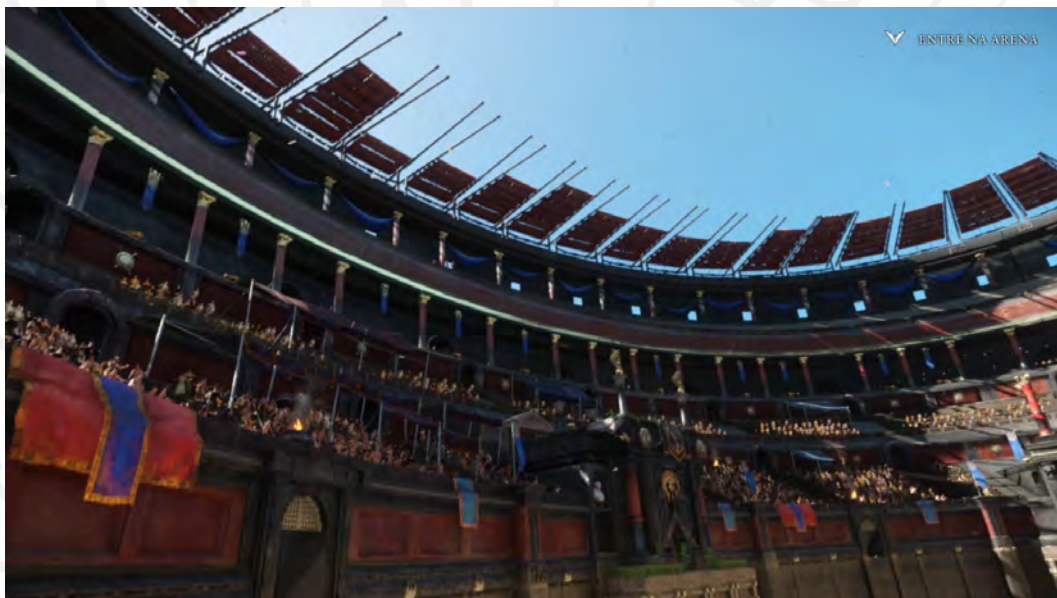


Figura 4 – Interior do Coliseu no jogo, captura de tela do game Ryse: Son of Rome, Crytek, 2013.

O Coliseu no jogo não é apenas parte do cenário. Próximo ao final do mesmo, depois de Marius retornar a Roma, o jogador pode ter a experiência de fazer parte do espetáculo apresentado no anfiteatro (figura 4), uma verdadeira batalha entre Gladiadores.

Outra referência interessante é a casa do protagonista do jogo, a qual baseia-se em uma verdadeira moradia romana. Nela, os elementos arquitetônicos estariam dispostos na planta retangular das casas romanas, como descreve historicamente a autora:

“A porta de entrada, que ficava de um dos lados menores do retângulo, conduzia a um espaço central chamado átrio. O telhado do átrio possuía uma abertura retangular, exatamente na direção de um tanque chamado implúvio. Em linha reta em relação a porta de entrada, e dando para o

átrio, ficava o principal aposento da casa. ”
(PROENÇA, p. 45, 2014)

No jogo, o jogador não pode andar livremente pela casa inteira, porém há a possibilidade de entrar no átrio da casa (figura 5) de Marius e identificar o implúvio onde na narrativa são mortas a mãe e irmã do protagonista.

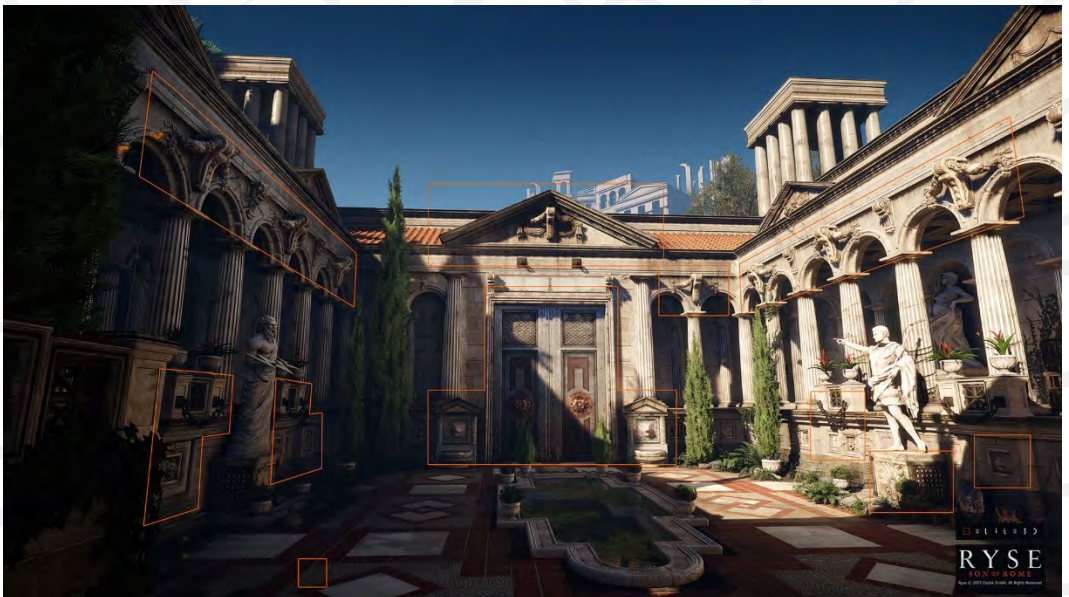


Figura 5 – Casa de Marius, destaque para o implúvio ao centro
Ryse: Son of Rome, Crytek, 2013.

Já no campo da escultura, Ryse não deixa a desejar, temos várias estátuas que dão vida e veracidade a reconstrução da antiguidade romana feita no jogo. Historicamente, os romanos eram grandes admiradores da arte grega, por isso, condizente com Gombrich a maioria dos artistas que trabalhavam em Roma inicialmente eram gregos, no jogo a maioria das esculturas

representam soldados romanos, o imperador, mitologias e deuses romanos (figura 5).

Uma referência bem marcante no jogo é com relação a Coluna de Trajano, que originalmente, segundo Prette (2008), possui 30 metros de altura e é coberta por relevos que narram a história das guerras danubianas. Já no jogo, os relevos (figura 6) aparecem na transição narrativa entre suas fases, sendo que no final descobrimos que todos eles fazem parte de uma grande coluna mostrada na figura 3.



Figura 6 –Relevo narrativo de transição entre fases do jogo Ryse: Son of Rome, Crytek, 2013.

Como usar Ryse em sala de aula

Segundo o censo escolar de 2018 feito pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), 82,1% das escolas públicas possuem laboratório de informática,

porém apesar da porcentagem ser alta, a realidade é que estes estão equipados com computadores defasados e que não comportam os jogos digitais atuais. Outra dificuldade enfrentada nas escolas públicas é o acesso à internet, pois segundo o mesmo senso, 93% das escolas já estão conectadas com a internet, mas novamente os números não condizem com a realidade, em que a internet se concentra na parte administrativa da escola e não chega até os estudantes.

Então, como inserir os jogos eletrônicos no ensino e aprendizagem das artes visuais? Ainda que as dificuldades sejam grandes, é possível trabalhar em sala com jogos digitais, mesmo que estes sejam muito extensos. O jogo aqui analisado, por exemplo, tem em torno de seis horas de jogo em modo história, o que torna difícil leva-lo para a sala de aula de maneira integral e jogável, a opção aqui é utilizá-los em forma de gameplay. De maneira bem aberta e geral o termo gameplay ficou conhecido como vídeos disponíveis para serem vistos e baixados da internet que mostram a interação de um jogador com o jogo, por isso, utiliza-lo na escola seria parecido com um filme ou outro recurso de vídeo, e assim, como estas mídias, sendo assim necessário, apenas uma sala de vídeo ou equipamentos como projetor e caixa de som.

Ao escolher qual jogo levar para sala de aula, é necessário assistir o gameplay, para conferir se o jogo e a linguagem utilizada no vídeo estão adequados a faixa etária para a qual você pretende trabalha-lo. No caso do Ryse: Son of Rome,

analisado neste artigo, não é recomendado para alunos menores de 14 anos, pois o mesmo apresenta conteúdos de violência explícita. Após a exibição do gameplay em sala pode-se e começar um debate ou uma roda de conversa levantando os pontos positivos e negativos do jogo e direcionando o assunto que vai ser ou foi estudado.

É importante ressaltar que jogos digitais são ótimos recursos para se trabalhar interdisciplinarmente. O jogo analisado aqui, por exemplo, pode relacionar matérias de Arte, História e Sociologia. Assim, o gameplay pode ser utilizado tanto para introduzir um assunto que será trabalhado pelo professor, como forma de revisão ou até mesmo como fixação do assunto.

Resultado da análise

A metodologia utilizada no trabalho é a comparativa com objetivos descritivos, de modo que se fará o levantamento e descrição do jogo Ryse: Son of Rome de 2013 quanto aos elementos narrativos, imagético e ficcionais que possam ter como referência a história da arte. Em seguida é possível compará-los com os elementos reais da história da arte com base nos autores citados anteriormente, de modo que os resultados se apresentam na seguinte tabela:

Elementos analisados	Resultados
Narrativa	A narrativa do jogo, apesar de baseada em elementos da história real da antiguidade romana, não apresentou fidelidade histórica, ou seja, é uma narrativa ficcional.
Campo das imagens	Ryse: Son of Rome apresenta várias referências a elementos reais da história da antiguidade romana, principalmente do legado artístico, entre eles estão: o Coliseu, Arcos triunfais, Aquedutos, Colunas, Esculturas e Moradias.
Ficcionais	Como descrito na narrativa, o jogo eletrônico se baseia em acontecimentos reais da história da Roma antiga para recriação da era romana no jogo, assim estão presentes no jogo: o Imperador Nero, Cômodo (como filho de Nero), o Coliseu e as respectivas lutas de gladiadores, incluindo-se a mudança de cenário que ocorria no Coliseu real.

Fonte: criada pela autora.

Conclusões

Conclui-se com este artigo que o jogo eletrônico Ryse: Son of Rome é um jogo de narrativa ficcional, com abrangente referência a elementos da arte da antiguidade romana, e que por

meio da mediação de um professor, possibilita a transmissão de conteúdos significativos para o componente curricular Arte do Ensino Médio. O jogo ainda, pode se apresentar significativo para outros componentes curriculares se analisados de acordo com os conteúdos específicos dos mesmos.

Refêrencias

Crytek, Platige Image. Ryse: Son of Rome. [Entrevista concedida a] Pixologic. Maio de 2014. Disponível em: <http://pixologic.com/interview/ryse-son-of-rome/1/>

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). Censo Escolar, 2018. Brasília: MEC, 2019.

MARANHÃO, Governo do Estado. Escola Digna – Plano mais IDEB: programa de fortalecimento do ensino médio – orientações curriculares para o ensino: caderno de artes/ Secretaria de Estado da Educação. – São Luís, 2017.

GOMBRICH, Ernst Hans. A história da arte. 1ª. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

PRETTE, Maria Carla. Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo. São Paulo: Editora Globo, 2008.

PROENÇA, Graça. História da Arte. São Paulo: Ed. Ática, 2014.

Ryse: Son of Rome. Desenvolvido pela CRYTEC. Distribuição: Xbox Game Studios, 2013. 1 jogo eletrônico.

STRICKLAND, Carol. BOSWELL, John. Arte Comentada da pré-história ao Pós-Moderno. 15ª Ed. Rio de Janeiro, Editora Ediouro, 2004. Acesso em: 14/11/2019

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

**F745c Fórum Bial de Pesquisa em Artes (9. : 2019 : Belém, PA)
Cruzamentos da Arte [recurso eletrônico] : anais do IX Fórum Bial de Pesquisa em Artes + Encontro Regional da ANPAP + Jornada Arte Educação do Prof-Artes / IX Fórum Bial de Pesquisa em Artes; Valzeli Figueira Sampaio e Sávio Luís Stoco (organizadores). – Belém : PPGArtes/UFPA, 2023.**

Inclui bibliografias.

**Modo de acesso: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/>
Durante o IX Fórum Bial de Pesquisa em Artes mais dois eventos foram realizados, o I Encontro Regional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), e a Jornada Arte Educação do Prof-Artes.**

ISBN 978-65-88455-05-0

1. Arte - Pesquisa. 2. Arte - Aspectos políticos. 3. Arte e cultura. 4. Arte e sociedade. 5. Identidade de gênero. I. Sampaio, Valzeli Figueira, org. II. Stoco, Sávio Luís, org. III. Encontro Regional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (1. : 2019: Belém, PA). IV. Jornada Arte Educação do Prof-Artes (1. : 2019: Belém, PA). V. Título.

CDD 23. ed. – 700.72

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

REALIZAÇÃO
IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE
FBPA / Biênio 2019–2020

Presidente
Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio
PGARTES/ICA/UFGA

Comissão Científica – Presidente
Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio

Membros:
Profa. Dra. Ana Flávia Mendes
Prof. Dr. Áureo de Freitas
Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar
Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Comissão Organizadora
Profa. Dra. Valzeli Figueira Sampaio [Presidente]
Prof. Dr. Áureo De Freitas
MSc Melissa Barbery

Assessoria de Imprensa
MSc Suely Nascimento

Design
MSc Melissa Barbery
Profa. Dra. Valzeli Sampaio

Editoração Eletrônica + Capa
Profa. Dra. Valzeli Sampaio